

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**BRUNO CÉSAR BRULON SOARES**

**MÁSCARAS GUARDADAS:  
MUSEALIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO**

Niterói  
2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**BRUNO CÉSAR BRULON SOARES**

**MÁSCARAS GUARDADAS:  
MUSEALIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor.

Orientadora: Professora **Lygia Segala**

Linha de Pesquisa: Transmissão de Patrimônios Culturais

Niterói  
2012

S676 Soares, Bruno César Brulon.  
Máscaras guardadas: musealização e descolonização / Bruno César  
Brulon Soares. – 2012.  
448 f.  
Orientador: Lygia Segala.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de  
Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, 2012.  
Bibliografia: f. 433-448.

1. Museu. 2. Etnografia. 3. Ecomuseu. I. Segala, Lygia. II. Universidade  
Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas.

CDD 069

**MÁSCARAS GUARDADAS:  
MUSEALIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor.

Niterói, 17 de dezembro de 2012.

**Banca Examinadora**

---

Prof<sup>ª</sup>. Orientadora Dr<sup>ª</sup>. Lygia Baptista Pereira Segala Pauletto  
PPGA - Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Lúcia Ferraz  
Departamento de Antropologia - Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira  
PPGAS/MN - Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. José Sérgio Leite Lopes  
PPGAS/MN - Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Marcos Otávio Bezerra  
PPGA - Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria de Lima Daou - suplente  
IGEO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eliane Cantarino O'Dwyer - suplente  
PPGA - Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2012

## GUARDAR

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro

Do que um pássaro sem vôos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

(Antonio Cicero, 1996 – “*Guardar: poemas escolhidos*”)

*À minha querida avó,  
Clélia Nanci*

## **Agradecimentos:**

Entre as coisas guardadas, as mais importantes delas são as pessoas que passam a fazer parte de nossas vidas ao longo de nossas trajetórias. Esta tese foi escrita graças aos múltiplos encontros que fazem de uma pesquisa, entre outras coisas, um objeto relacional, do qual não se pode deixar de pensar com afeto e saudade. Alguns desses encontros merecem aqui ser lembrados, para que, logo, sejam guardados nestas linhas de gratidão.

O primeiro deles – e, certamente, o mais importante de todos, por ter permitido quase todos os outros – foi aquele com a orientadora desta tese, que com a maior das generosidades e a dureza necessária para gerar o crescimento acadêmico que os seus alunos merecem, me acolheu em seu laboratório e na antropologia e acreditou nesta pesquisa. Lygia Segala, a você eu devo cada palavra escrita nas páginas que se seguem.

No Brasil, muitos foram os encontros que me levaram a acreditar que o pensamento antropológico é uma via necessária e profícua para se pensar os museus. Particularmente, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFF, agradeço aos professores doutores Marcos Otávio Bezerra, Simoni Lahud Guedes, Tania Stolze Lima, Delma Pessanha Neves, Eliane Cantarino O'Dwyer e Paulo Gabriel Hilu Pinto. Igualmente essenciais para a minha trajetória foram os colegas de curso e amigos Mary Congolino, Rebecca Guidi, Daniel Martinez, Janaina Simões e Shirley Torquato.

Certamente, contar com o apoio de instituições de fomento à pesquisa ao longo do período do curso – tanto no Brasil quanto na França, através de uma bolsa de estágio doutoral no exterior da CAPES (PDSE) e uma bolsa FAPERJ Nota 10 – foi essencial para a concretização deste trabalho e para minha formação acadêmica.

Na França, agradeço, em primeiro lugar, ao professor doutor Afrânio Garcia, por sua orientação desta pesquisa na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris, e aos professores Brigitte Derlon, Maurice Godelier, Pierre-Léonce Jordan, Benoît de L'Estoile, François Mairesse e Anne-Marie Thiesse, pelos generosos comentários sobre o meu objeto de estudo e pelos encontros inspiradores nos seminários que cursei. À André Delpuech e Anne-Christine Taylor por abrirem as portas de seus escritórios no *Musée du quai Branly* para responderem às minhas perguntas incansáveis. À Mathilde Bellaigue por uma tarde emocionante e inspiradora em que falamos sobre os ecomuseus e a museologia francesa. Aos amigos que tornaram a minha vida, em Paris, ainda mais encantadora, Camila Bessa, Anthony Laurent e Mani Tebet.

À André Desvallées, companheiro do Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM) desde 2006, mas que se tornou o principal informante desta pesquisa, e a quem eu devo a minha lucidez nos momentos mais difíceis.

No mundo dos museus e da museologia, agradeço pelo companheirismo e incentivo dos colegas e amigos que acreditaram no sucesso deste doutorado desde o primeiro instante. À Vinoš Sofka e Suzanne Nash, meus “avós” do ICOFOM, e minha inspiração na museologia, que me acolheram no seio deste comitê e acreditaram no meu pensamento sobre os museus; à Tereza Scheiner, que me incentivou a percorrer os caminhos do pensamento antropológico; à Ann Davis, Lynn Maranda e Jennifer Harris, com as quais trabalhei nos últimos três anos escrevendo uma museologia no século XXI. Aos amigos museólogos Emerson Castilho, Henrique Cruz, Monique Magaldi e Luciana Menezes que torceram pela concretização desta tese. Agradeço, ainda, a Fernando Bassi, pela cuidadosa revisão do texto finalizado.

À Bruno Assis, por estar ao meu lado nos momentos em que mais precisei. À minha família e meus amigos mais próximos. Todos para sempre *guardados* na memória e no coração.

**RESUMO:** A tese tem o objetivo de investigar os processos de musealização na França, entre os museus dos Outros e os museus de Si, como classificados por especialistas da antropologia, refletindo sobre as especificidades e a historicidade dessas categorias a partir do estudo de museus etnográficos tradicionais e ecomuseus. A pesquisa tem como objeto social de análise os enunciados das instituições e a construção de performances culturais nas diferentes matrizes de museus colocadas em perspectiva pela teoria antropológica. Através de uma análise etnográfica e histórica procura-se entender os processos de musealização atualmente no *Musée du quai Branly*, considerando a vida museal dos objetos transformados em ‘obras de arte’ e os seus sentidos para os atores desse museu. Na análise do desenvolvimento dos ecomuseus na França, buscou-se, com o estudo do Ecomuseu da comunidade urbana do Creusot Montceau-les-Mines, esboçar uma reflexão sobre a musealização dos contextos através da valorização do ‘*patrimônio íntimo*’, ressignificado pelo grupo social local. À luz dos casos selecionados, interessa analisar os movimentos identitários da representação do Outro e a de *si* nos museus. É este permanente construir-se e ver-se através do Outro, que caracteriza a relação etnográfica que queremos entender para elucidar os processos pelos quais os museus escolhem o que “*guardar para transmitir*”.

**Palavras-chave:** Museu. Museu etnográfico. Ecomuseu. Processos de musealização.

**ABSTRACT:** This thesis investigates processes of musealization in France, considering the museums of the Other and the museums of the Self – as defined by specialists in anthropology – analyzing these categories in their specificities and historicity. This analysis is based on the study of traditional ethnographic museums and ecomuseums. The research aims to investigate the institutional discourses and the production of cultural performances in the different types of museums that are put into perspective by the anthropological theory. With the ethnographic and historical analysis of the *Musée du quai Branly* we seek to understand the processes of musealization in this institution, considering the museological life of the objects that become ‘works of art’, and the meanings they have to the museum professionals. In the study of the development of ecomuseums in France, and the investigation of the Ecomuseum of the Creusot Montceau-les-Mines urban community, we draw a reflection on the musealization of social contexts implicating in the preservation of an ‘*intimate heritage*’ resignified to the local group. In the light of the selected case studies, we intend to investigate the identity movements such as the representation of the Other and the representation of the Self in museums. This permanent construction of the Self through the Other encompasses the ethnographic relation we intend to comprehend in order to elucidate the processes by which museums select what they are going to “*keep and transmit*”.

**Keywords:** Museum. Ethnographic museum. Ecomuseum. Processes of musealization.

## Máscaras guardadas: musealização e descolonização

### SUMÁRIO:

	<b>Introdução: sobre as coisas que se dão</b>	p.1
<b>PARTE 1:</b>	<b>O Musée du quai Branly: uma abordagem histórica e antropológica</b>	p.33
<b>Capítulo 1</b>	<b>Olhar os Outros: a relação etnográfica nos museus</b>	p.34
	<b>1. A invenção dos museus dos Outros</b>	p.44
	1.1 A viagem do olhar: a missão Dakar-Djibouti e o teatro das diferenças	p.50
	1.2 A etnologia nos museus: a reinvenção de uma ciência francesa	p.57
	1.3 O novo museu de etnografia	p.63
	<b>2. Olhar os outros: a configuração do objeto etnográfico</b>	p.74
	2.1 Entre o visível e o sensível: as representações do imaginário e do simbólico	p.79
	2.2 Objeto etnográfico e olhar coletivo	p.83
	2.3 A criação do <i>patrimônio etnográfico</i>	p.88
<b>Capítulo 2</b>	<b>Das ‘culturas’ palpáveis às artes primeiras: crença, magia e musealização</b>	p.94
	<b>1. Tornando as ‘culturas’ palpáveis: o objeto autêntico, das mãos do museógrafo aos olhos do observador</b>	p.100
	1.1 O <i>Musée d’Ethnographie du Trocadéro</i> : do ‘tipo médio’ e do etnográfico	p.106
	1.2 O <i>Musée de l’Homme</i> : das culturas palpáveis e da prova científica	p.115
	1.2.1 A etnologia no museu e a construção de conhecimentos coloniais	p.118
	1.2.2 Da arte ao documento, do documento à arte: a museologia do <i>Musée de l’Homme</i>	p.121

	<b>2. A adoração das ‘artes primeiras’: a “magia” da musealização</b>	p.130
	2.1 O <i>Musée du quai Branly</i> : do belo e do representativo	p.137
	2.1.1 A museologia das <i>chefs-d’œuvre</i>	p.144
	2.1.2 Materializando a América: etnografia de uma coleção	p.156
	2.1.2.1 As aquisições	p.158
	2.1.2.2 A exposição	p.171
	2.2 A arte como linguagem	p.181
	2.3 A arte como experiência	p.185
	<b>3. Magia e musealização: a performance do museu como ato mágico</b>	p.188
<b>Capítulo 3</b>	<b>O gosto pela autoridade e a autoridade do gosto: as apropriações culturais nas <i>artes primeiras</i></b>	p.195
	<b>1. O gosto autoritário</b>	p.200
	1.1 Autor e autoridade	p.211
	1.2 Um ‘mercado de arte’ para as <i>artes primeiras</i>	p.221
	1.3 O ‘efeito da arte’: os museus como uma maneira de ver	p.231
	<b>2. A autoridade dos Outros</b>	p.240
	2.1 O direito sobre a cultura no museu de arte	p.245
	2.2 Primeiras e contemporâneas: a invenção da autoridade dos Outros	p.249
	2.2.1 Arte contemporânea no museu das <i>artes primeiras</i>	p.253
	2.2.2 A antropologia visual do quai Branly: imagens da descolonização	p.265
	2.3 Apropriações e desapropriações: a cultura em negociação	p.273
	<b>3. O museu como apropriação cultural</b>	p.279
<b>PARTE 2:</b>	<b>A descolonização da musealização</b>	p.286
<b>Capítulo 4</b>	<b>Da fumaça do passado à novidade do museu: a musealização dos patrimônios íntimos</b>	p.287
	<b>1. Bricolagem do passado: quadros, construtos e composições da memória</b>	p.294
	<b>2. O <i>Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines</i>: da arte local e da sociedade</b>	p.300
	2.1 A invenção de uma ‘nova’ museologia e o <i>Ecomuseu</i> como paradigma	p.309
	2.2 Por uma nova musealização: o ecomuseu <i>re-encenando</i> os pequenos patrimônios	p.322
	2.2.1 A trajetória de um patrimônio: da indústria à ‘vitrine’ do museu	p.330
	2.2.2 A arte comunitária: o museu da arte de viver	p.342

2.3 A comunidade como performance: o museu entre realidade e representação	p.352
2.3.1 Entre o “ser” e o “não ser”: a indeterminação na performance	p.354
2.3.2 Ação regenerativa, ou como opera a performance museal	p.357
2.3.3 Em direção a uma museologia relativa: a plateia como experiência	p.363
<b>Capítulo 5 Ouvir os Outros: a <i>automusealização</i>, entre o teatro e a sacralidade</b>	p.367
<b>1. Encenações da sacralidade nos ecomuseus</b>	p.375
1.1 O mito dos ecomuseus: entre a mímica e a realidade	p.382
1.2 O culto à comunidade	p.390
<b>2. Automusealização: uma via à voz dos Outros</b>	p.394
2.1 Automusealização no <i>Musée du quai Branly</i>	p.396
2.2 Objeto sagrado, objeto de museu	p.407
<b>3. A regeneração simbólica</b>	p.412
<b>Considerações: <i>sobre as coisas que se guardam</i></b>	p.417
<b>Referências</b>	p.433

## SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

CAC - *Centre d'Action Culturelle* (Centro de Ação Cultural ligado ao LARC)

CNRS - *Centre national de la recherche scientifique* (Centro nacional de pesquisa científica)

CRACAP - *Centre national de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques* (Centro nacional de Pesquisa de Animação e de Criação para as Artes Plásticas)

CUCM - *Communauté urbaine Creusot-Montceau-Les-Mines* (Comunidade Urbana Creusot-Montceau-Les-Mines)

EHESS - *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais)

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus)

ICOFOM - *International Committee for Museology, ICOM* (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

IFROA - *Institut français de restauration des oeuvres d'art* (Instituto francês de restauração de obras de arte)

INHA - *Institut national d'histoire de l'art* (Instituto nacional de história da arte)

Inp - *Institut national du patrimoine* (Instituto nacional do patrimônio)

LARC - *Centre de Loisirs, Arts, Rencontres et Culture* (Centro de Lazer, Artes, Encontros e Cultura)

LAS - *Laboratoire d'Anthropologie sociale, EHESS* (Laboratório de antropologia social da EHESS)

MINOM - *Mouvement International pour une Nouvelle Museologie* (Movimento Internacional por uma Nova Museologia)

MNAAO - *Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie* (Museu Nacional de Artes da África e da Oceania)

MNATP - *Musée National des Arts et Traditions Populaires* (Museu Nacional de Artes e Tradições Populares)

MNES - *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* (Museologia nova e experimentação social)

UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

## **Introdução: sobre as coisas que se dão**

*“Is it impossible for you to let something go and let it go  
whole?”<sup>1</sup>*

*(Sylvia Plath – “A birthday present”)*

O que há de tão distinto entre o que está bem perto e o que está muito longe? Ao atravessar a rua no quai Branly me deparo com um convite para sair de Paris por alguns instantes. Ainda à distância já é possível sentir a força de um chamado emitida pela fachada do museu que se vê logo adiante. Há mistério e drama antes mesmo de se alcançar a sua entrada. O mergulho no desconhecido se anuncia na fachada translúcida que só permite ver o exotismo do jardim. Este último proclama a ruptura com a racionalidade e a estética clássica, ao instaurar um cenário de assimetria e desordem. A vegetação de espécies consideradas exóticas por qualquer jardineiro local invade a paisagem arquitetônica e interage com a fachada do museu. Diante da estrutura do prédio, observo a arquitetura composta por formas desproporcionais e imponderáveis, que chamam a atenção para o fato de que a Paris clássica e simétrica ficou para trás. Pouco a pouco vou me sentindo pequeno diante da grandeza inquieta que se esconde por detrás das formas imprevistas e das distâncias que construímos mentalmente antes mesmo de embarcar naquela viagem. Graças à encenação do exotismo, que tem início nas margens do Sena, uma plateia de curiosos é levada a imergir no mistério do museu, criado pelas sombras e pelo jogo de mostrar e esconder. Somos convidados a abandonar provisoriamente a claridade do que já se conhece na ‘cidade luz’.

Não se pode negar que há ali, ao alcance de todos os franceses, um pouco do sentido das antigas expedições coloniais a terras distantes, das quais se tem conhecimento apenas por intermédio da *imaginação etnográfica*. O que se pretende encenar museograficamente é algo já conhecido pelo público, mas a performance é outra. A *re*-produção de uma “estética do diverso”<sup>2</sup>, como entendida por Victor Segalen ao se referir ao exotismo, se faz pela teatralização do espaço em que serão expostas as coleções etnográficas do passado colonial francês. Este espaço está marcado pela sua intenção de *eleva*r o visitante a uma experiência sensorial e “espiritual”, que se confirmaria no interior das paredes do museu.

---

<sup>1</sup> “É impossível você deixar alguma coisa ir, e ir por completo?” (tradução nossa).

<sup>2</sup> SEGALLEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana, 1986.

Foi em fevereiro de 2007, pouco mais de seis meses após a sua inauguração, que visitei pela primeira vez o *Musée du quai Branly*<sup>3</sup>, em Paris. Naquele momento os museus etnográficos não faziam parte de meu objeto de estudo, e eu ainda me preparava para estudar os terreiros de candomblé na Bahia para o trabalho de campo que realizaria naquele mesmo ano, no âmbito do mestrado em museologia, e que já me conduziria a percorrer os caminhos pouco explorados entre a *crença* e a *musealização*.

No decorrer daquela visita ao museu europeu, o público presente era composto quase que essencialmente por franceses curiosos, e poucos eram os turistas estrangeiros que tinham conhecimento da existência recente daquele estabelecimento. Tudo isso me surpreendia à primeira vista, já que aquele museu estava localizado bem ao lado do maior ponto turístico da cidade, e possivelmente do mundo.

Ao atravessar a porta de entrada, fui me permitindo, gradativamente, ser seduzido pela arquitetura dos corredores e rampas sinuosos desenhados para envolver o corpo e o espírito, e pela museografia que deixava nas penumbras o espaço a ser preenchido pela imaginação compondo parte daquela experiência. Os olhares curiosos dos outros visitantes revelavam o delicioso sabor do suspense e da descoberta, elementos ligados não apenas aos museus, mas também às *viagens*.

A exposição onde se veem os objetos da coleção permanente do museu propõe um mergulho no exótico, e no sentido do exotismo que temos em cada um de nós. Há uma certa sensação de sufocamento neste mergulho. O museu não retrata o Outro como um só, mas revela uma multiplicidade de outros, apresentados por uma museografia comum a todas as diferenças, para que o visitante possa sentir a sua própria concepção da alteridade. O critério que primeiro se faz evidente é o do estranhamento, pois é o *desconhecer* as peças expostas que possibilita, naquele contexto, que elas sejam *reconhecidas como arte*. Está colocado em voga aquilo que o observador europeu culto codifica como diferença em seus próprios termos e sensações. Mas o que aquele contato com as mais variadas faces do Outro estava sugerindo em última instância?

Ao colocar em cena a experiência com a alteridade, o museu convida os seus usuários a se permitirem sentir o *diverso* através de uma experiência individual e interior, mediada pela performance das *artes primeiras*. Coloca-se em prática um projeto de “encantamento” que envolve os objetos expostos, a museografia em que

---

<sup>3</sup> Museu do quai Branly. Ao longo da presente tese foram mantidos os nomes originais dos museus citados seguidos da tradução nossa em nota de rodapé. O mesmo foi considerado para as instituições emblemáticas ligadas a eles, com a exceção de universidades, ministérios e departamentos cujas traduções foram usadas diretamente no texto.

estão inseridos, e, se bem sucedido tal projeto, também o público. O *Musée du quai Branly* busca alcançar tal efeito de “encantamento”, fazendo da arte a “fusão do tangível e do intangível”<sup>4</sup>. Termos como “encantamento” ou “encantação”, “consagração” e “culto”, são frequentemente usados pelos atores do museu, como parte de um vocabulário que serve para legitimar a *sacralidade museal*, encenada como uma sacralidade não religiosa. Deste modo, o museu rompe sensivelmente com a separação instaurada entre o belo e o sagrado, entre a experiência sagrada e a experiência estética.

Após caminhar por grande parte da exposição de objetos de arte das culturas não europeias, deparando-me com peças produzidas pelos mais variados povos da Oceania, Ásia e África, e sem encontrar, até então, nenhum ponto fixo, nenhum ‘rosto’ familiar na minha rápida viagem a universos distantes, fui buscar, instintivamente, um pouco de ar na seção onde se encontravam os objetos dos povos da América.

Ao atravessar os vastos ‘territórios’ da exposição, me deparei, finalmente, com uma vitrine que continha máscaras indígenas de povos da América do Sul. Uma delas era uma máscara Waujá, do Mato Grosso, feita de fibras de palmeira e madeira. Outras máscaras de povos da Amazônia colombiana também se viam a alguns poucos metros de distância, bem como adereços e pequenas esculturas usados em rituais de diferentes religiões de influência africana no Brasil, estas indissociáveis na exposição. Logo adiante, um pequeno aparelho audiovisual transmitia ininterruptamente cenas de um ritual de candomblé fotografadas por Pierre Verger, sem que nenhum dos objetos materiais ali presentes representasse este ritual. Aqueles eram fragmentos que eu reconhecia, mas talvez melhor teria sido se eu não os houvesse reconhecido.

Aquela exposição não tratava daquilo que eu ou os outros visitantes pudéssemos (re)conhecer ou identificar como familiar. Porque o que estava sendo proposto era que eu descobrisse em mim mesmo o que considerava o Outro. Para apresentar esse desafio antropológico, o quai Branly encena um fluxo de objetos de origens longínquas – no espaço e no tempo – que fazem com que o indivíduo, ao percorrer os caminhos da exposição, sintase flutuando virtualmente em meio a um mar de ausências marcadas não apenas pelos artefatos deslocados, mas pelo jogo teatral de luz e sombras.

Atuando como um serviço social idiossincrático que fornece uma experiência particular, os museus não são meramente espaços para a contemplação de alguma coisa exterior ao sujeito da observação. O encontro que os museus provocam apresenta e

---

<sup>4</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.39.

representa uma situação de confronto entre sujeito e objeto, em que ambas as partes influenciam e, potencialmente, mudam uma a outra. A experiência museológica, que envolve o encontro das duas partes no cenário do museu, é a troca mesma entre aquilo que vê o observador e aquilo que o objeto observado permite que ele veja. Essa troca de subjetividades implica em uma performance do objeto e do sujeito, na qual o sujeito/observador é capaz de se perceber duplamente como si mesmo e como um outro, projetado no objeto musealizado. Dessa forma, museus funcionam como a experiência de nós mesmos diante daquilo que, estando muito perto ou muito longe de nós, somos levados a crer que de algum modo nos pertence, objetiva ou subjetivamente.

Aquela visita ao quai Branly me suscitou perguntas, que, alguns anos depois me levariam a escrever esta tese. Em meio ao mistério desenhado pela *mise en scène* dos objetos dos Outros, aquilo que mais me despertava interesse era descobrir como e por que o culto do exótico nos museus continuava a atrair a atenção do mundo ocidental. E, para decifrar a musealização das imagens do *diverso*, fui levado a questionar, primeiramente, como aqueles objetos tão ‘distantes’, haviam chegado até tão ‘perto’. Qual teria sido a vida museal precedente daqueles *fragmentos guardados*, seus fluxos, seus percursos? Como se construíram os *enunciados* das instituições responsáveis por guardá-los como patrimônio de uma coletividade?

O objetivo geral desta pesquisa é o de investigar os processos de musealização na França, entre os museus dos Outros e os museus de Si<sup>5</sup>, como são classificados pelos especialistas da antropologia, refletindo sobre a historicidade e as especificidades dessas categorias. A escolha do contexto francês se justifica pelo lugar de referência que essas instituições museais ocupam no cenário internacional e especialmente no Brasil, conformando e transferindo modelos teóricos, gerenciais e expositivos, certificando modos de enunciação e de ação pedagógica. Ao longo da pesquisa, ao tentarmos problematizar enunciados reconhecidos por essas instituições e a construção de performances culturais nas diferentes matrizes de museus colocadas aqui em perspectiva pela teoria antropológica, tomamos por base além da observação direta, documentos textuais e entrevistas realizadas com diferentes profissionais que ocupam posição de relevo na definição desses projetos. Dialogamos principalmente com os conservadores, colecionadores, galeristas, historiadores da arte ou críticos, pesquisadores e documentalistas. Não foi o caso aqui buscar compreender esses atores nas suas posições

---

<sup>5</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007, passim.

específicas no campo da arte ou do patrimônio, mas relacioná-los em função de questões particulares sobre processos de musealização nos museus etnográficos escolhidos. Não é foco desse trabalho a análise de público ou de recepção das exposições indicadas mas antes perceber como esses públicos são pré-visualizados/imaginados e qualificados nos diferentes projetos apresentados por estas instituições.

Nos casos selecionados, interessa analisar como se dá nos museus a representação do Outro e a de *si* – movimentos estes sempre identitários por excelência. É este permanente construir-se e ver-se através do Outro, que caracteriza a relação etnográfica – como relação idealizada – que queremos entender para elucidar os processos pelos quais os museus escolhem “guardar para transmitir”<sup>6</sup> certos enunciados e certos objetos como peças de convicção.

Para entender, em uma microanálise, os processos de musealização, me dedico a estudar dois movimentos chaves no desenvolvimento dos museus, ligados a dois tipos de performances complementares, ainda que distintas, sendo elas, a que se refere a uma gramática colonial (capítulos 1, 2 e 3), isto é, colocada em prática por um museu que tem como centro coleções de objetos ligados, direta ou indiretamente, ao império colonial francês; e, em seguida, a que diz respeito à gramática da ‘descolonização’ dos museus (capítulos 4 e 5), estando esta ligada às tentativas do final do século XX de se ‘libertar’ a museologia de relações de dominação. No primeiro caso nos voltaremos para o modelo tradicional de museu etnográfico que se desenvolveu no contexto francês, apresentando variações que são hoje discutidas em grande parte tendo como ponto focal a criação, em 2006, do *Musée du quai Branly*. A segunda parte desta tese será dedicada ao estudo de uma outra lógica de musealização instaurada pelo modelo pós-colonial dos ecomuseus, tendo como referência a primeira experiência realizada no ecomuseu da comunidade urbana do Creusot Montceau-les-Mines, prefigurado a partir de 1972, que depois se espalharia pelo mundo adquirindo uma força particular e uma lógica própria nos países colonizados.

O que a minha primeira visita ao quai Branly me revelou foi que o objeto que simula estar longe estando perto, ou aquele que finge estar bem perto quando está distante, são igualmente responsáveis por gerar crenças e identidades. O próximo e o distante são grandezas abstratas que marcam a relação entre as pessoas e as coisas. A distância cria sombras e relevos indefinidos capazes de instaurar ausências materiais e

---

<sup>6</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Bibliothèque Albin Michel. Idées, 2007.

espirituais que evocam na mente a criação de universos imaginados. Assim como um templo cria a distância entre o deus e o fiel, os museus encenam as distâncias entre as pessoas e as coisas, agregando valor aos seus objetos e produzindo a crença em sua autenticidade.

### **As coisas dadas e as coisas vendidas**

No começo havia a dádiva. Ainda que esta não tenha sido a fundadora das sociedades – como pensara Marcel Mauss –, é possível que ela tenha sido responsável pela origem dos museus. Sendo assim, uma breve revisão da teoria antropológica sobre a dádiva, considerando os autores que julgamos pertinentes para a presente análise, se faz necessária ao tomarmos os museus por objeto social de estudo. Na concepção que temos deles hoje, os museus constituem um produto histórico das múltiplas relações entre as pessoas e as coisas. É um engano considerá-los como ‘templos fechados’ constituídos sob a égide da estabilidade de suas coleções e de suas ações<sup>7</sup>. Com efeito, é apenas através de *trocas* que um museu pode existir. Como um produto dinâmico do social, um museu se faz a partir de suas próprias escolhas entre aquilo que irá ser guardado para transmitir, e o que se irá dar, ou alienar. Os critérios para as suas escolhas são também resultantes das trocas de valores entre os museus e seus usuários, ou entre os profissionais do patrimônio e a sociedade. Assim, a troca – de objetos, valores, e visões de mundo – sempre foi uma realidade para os museus.

Trocas podem ser percebidas, em uma primeira instância, como sendo sempre processos políticos através dos quais relações mais amplas se expressam e são negociadas no encontro entre as partes envolvidas<sup>8</sup>. O momento de uma transação, como aponta Nicholas Thomas, é quando emerge a avaliação das entidades, pessoas, grupos e relações. As coisas que recebemos, em geral, nunca estão completamente alienadas do espaço ou da pessoa de que provêm. De forma análoga, as coisas que damos incorporam parte de nosso contexto pessoal ou do contexto da dádiva em si mesmo. É relevante, pois, de modo que se alcance a compreensão de como as coisas tendem a

---

<sup>7</sup> Como já demonstramos anteriormente, os museus, da modernidade aos tempos contemporâneos, vêm atravessando um processo de transformações sociais, voltando-se, gradativamente, às experiências dos indivíduos e dos grupos das sociedades que representam, abrindo cada vez mais as suas portas para as visões e experiências dessas sociedades. BRULON SOARES, B. C. **Quando o Museu abre portas e janelas**. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

<sup>8</sup> THOMAS, Nicholas. **Entangled objects**. Exchange, material culture, and colonialism in the Pacific. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 1991. p.7.

estar conectadas às pessoas – algo que a sociedade ocidental do presente tenta omitir – retomar o conhecido estudo de Marcel Mauss, intitulado de “*Essai sur le don*”<sup>9</sup>.

Uma dádiva, para Mauss, não é apenas uma coisa, mas também um ato que estabelece uma relação dupla entre a pessoa que dá e a pessoa que recebe. De acordo com uma teoria geral das obrigações, a dádiva tem uma *força* que faz o donatário retribuir<sup>10</sup>. O que o autor observa nas “sociedades arcaicas”, em que a retribuição é uma obrigação, é que a coisa dada tem uma alma, que cria um laço necessário com o seu *dono original*. Dar é compartilhar algo que se tem, e algo que se é. Como explica Maurice Godelier, um presente forçado não é um presente<sup>11</sup>. O presente voluntário aproxima o doador ao donatário; da mesma forma, portanto, o presente cria, na pessoa que o aceita, a obrigação de retribuir. Ele, assim, estabelece uma dissimetria, uma hierarquia entre ambas as partes. E, neste sentido, a troca de presentes – ou qualquer tipo de troca – é uma manifestação de poder.

Nos contextos específicos analisados por Mauss, em que dádivas e significados são intercambiados gerando diferentes tipos de laços entre as pessoas, as coisas vão e vêm como se uma matéria espiritual que inclui coisas e pessoas estivesse sendo, ela mesma, trocada entre clãs e indivíduos. É por essa razão que o autor apresenta o mundo dito “arcaico” como um mundo de síntese. Mas há complexidade na ‘síntese primitiva’ para Mauss. O contrato estabelecido pela dádiva exerce o papel de preservar a individualidade das partes, entretanto, sob a ótica das três obrigações, do dar, do receber e do retribuir, as partes deixam de existir individualmente e podem ser, então, abordadas como um todo integrado.

Pode-se dizer que a *cadeia museológica*<sup>12</sup>, na qual os objetos entram ao serem *elevados* ao estatuto de ‘objetos museológicos’ ou ‘museais’, está inserida nesta cadeia de prestações totais descrita por Mauss. Uma das hipóteses desta pesquisa é a de que ela não representa a morte do objeto para a sua vida social, mas apenas um outro estágio de sua vida. Pensando os museus como nódulos de poder<sup>13</sup> construídos por uma

---

<sup>9</sup> “*Ensaio sobre a dádiva*”.

<sup>10</sup> MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. p.185-314. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.188.

<sup>11</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Bibliothèque Albin Michel. Idées, 2007. p.70.

<sup>12</sup> Podemos considerar que a cadeia museológica tem início no campo, onde os objetos são coletados, abarcando todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, exposição, e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela.

<sup>13</sup> POMIAN, Krzysztof. *Musée et patrimoine*. In: JEUDY, Henri Pierre. (dir.) **Patrimoines en folie**. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l’homme, 1990. p.188.

historicidade própria, Pomian lembra que na origem dos primeiros museus havia sempre uma dádiva (ou doação) realizada por uma pessoa a seu Estado, sua cidade, sua universidade. Estes primeiros modelos são, depois, abertos ao público pelas autoridades e, então, transformados em museus, fazendo com que os tesouros e as coleções secretas passassem a funcionar como instituições de poder e de saber<sup>14</sup>. Desde então, todos os percursos feitos por diferentes objetos, partindo de diversos pontos e atravessando sistemas de trocas de naturezas variadas, podiam convergir, no fim das contas, à cadeia museológica, cujo entendimento necessita de um exercício antropológico mais denso.

Nas sociedades industrializadas somos constantemente confrontados com a ideia de um mundo de *commodities* que ‘vende’ a noção de uma circulação livre e global de bens. A tendência de se opor a troca de dádivas à troca de *commodities* no discurso antropológico é hoje um ponto de discussão. Arjun Appadurai, ao analisar a circulação de *commodities*<sup>15</sup> na vida social, defende a concepção profícua de que é por meio das trocas que estes objetos adquirem valor. O valor é, assim, incorporado às *commodities* que passam pela troca. Enfocando as coisas que são trocadas, mais do que simplesmente as formas e funções das trocas, Appadurai argumenta que o que cria o laço entre a troca e a atribuição de valor é a política, o que justifica, segundo ele, a ideia defendida de que *commodities*, como as pessoas, possuem vidas sociais. E se o valor é adquirido pelas *commodities* que são trocadas – o que significa, em outras palavras, que a troca cria valores –, alguns paralelos, então, podem ser traçados entre a *commodity* e a dádiva.

Enquanto as considerações de Marx sobre as *commodities* em “*O Capital*” ainda estavam limitadas a aspectos particulares da episteme de meados do século XIX, segundo a qual a economia era percebida apenas em referência à problemática da produção, para Appadurai, se deslocamos o enfoque para as dinâmicas da troca, em vez da produção, do produto e do produtor, é possível enxergar a *commodity* não simplesmente como um tipo de coisa, mas como uma coisa em uma dada situação<sup>16</sup>. Segundo o autor, isso significa ver o potencial de *commodity* existente em todas as

---

<sup>14</sup> POMIAN, Krzysztof. *Musée et patrimoine*. In: JEUDY, Henri Pierre. (dir.) **Patrimoines en folie**. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l’homme, 1990. p.187.

<sup>15</sup> O autor define as *commodities* como “objetos de valor econômico”. Como bens destinados à troca, as *commodities* são, na definição de Appadurai, coisas com um tipo particular de potencial social. *Commodities* podem ser vistas como representações materiais típicas do modo de produção capitalista, mesmo quando são classificadas como simples e seu contexto capitalista como incipiente. Mas a própria concepção marxista de *commodity* é, em si, imprecisa. Nesta visão, *commodities* estão invariavelmente relacionadas ao dinheiro, como mercado impessoal, ao valor de troca. APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. p.3-63. In: \_\_\_\_\_. (ed.) **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p.3.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.13.

coisas, mais do que buscar uma distinção mágica entre *commodities* e outras espécies de coisas.

A oposição geralmente feita entre a dádiva e a *commodity* se baseia no fato de que enquanto a dádiva estabelece um laço entre as pessoas e as coisas e incorpora o fluxo das coisas ao fluxo das relações sociais, a *commodity* representa a troca livre – moral e culturalmente – de bens por outros bens, troca que é mediada pelo dinheiro e não pela socialidade<sup>17</sup>. O contraste entre uma teoria da reciprocidade e o mercado de trocas é legítimo; ele está presente não apenas no discurso antropológico como em alguns níveis de nossa realidade social, sendo um deles o museu. Entre a dádiva e a *commodity*, os museus, através dos anos de sua existência, foram levados a lidar com as múltiplas variações de estados que uma coisa pode incorporar.

A pesquisa desenvolvida parte do princípio metodológico segundo o qual todo objeto social examinado é um objeto em processo. A partir da delimitação da unidade social de análise da tese, sendo ela o contexto museal francês e, sobretudo, as aproximações entre os museus etnográficos tradicionais e os ditos museus comunitários ou ‘ecomuseus’, foi possível estudar, de forma sincrônica, o campo de trocas realizadas entre as instituições e entre elas e a sociedade (o seu público), e, de forma diacrônica, a transformação destes museus ao longo do tempo e o impacto dessa transformação nos processos de musealização postos em prática. O que nos interessa, então, é uma gramática das coisas guardadas pelos museus, e a constituição, no contexto particular de alguns museus franceses, desta cadeia museológica.

### **As coisas guardadas e por que as guardamos: distância, performance e teatralização**

Não há dúvida de que os museus etnográficos, bem como os ecomuseus, tornam explícito o fato de toda a seleção de conhecimento e a apresentação de imagens e ideias constituir um dado tipo de *performance* que, segundo a teoria desenvolvida por Victor Turner<sup>18</sup>, pode ser entendida como um instrumento de autoconhecimento e autocrítica, que se dá no interior de um sistema de poder específico. A fonte desse poder, como

---

<sup>17</sup> APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. p.3-63. In: \_\_\_\_\_. (ed.) **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p.11.

<sup>18</sup> Ver, principalmente, TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

atesta Ivan Karp<sup>19</sup>, está na capacidade de instituições culturais de classificar e definir pessoas e sociedades. Este é, portanto, o poder de representar – ou de realizar uma determinada performance cultural e social –, ou seja, de reproduzir estruturas de crença e de experiência através das quais as diferenças culturais são compreendidas<sup>20</sup>.

Ao encenar o valor das coisas, em vez de apresentar as coisas em si, os museus ajudam a demonstrar que os valores são construídos socialmente – pelas interações sociais e culturais e pelo próprio processo de musealização – e que eles mesmos, os museus, incorporam valor aos objetos que coletam e expõem. Como explica Appadurai, nas trocas, os objetos não são difíceis de adquirir por serem valiosos, mas são valiosos na medida em que resistem ao nosso desejo de possuí-los<sup>21</sup>. No caso das *commodities*, a distância criada artificialmente pelo valor de mercado pode ser suprimida através da troca econômica, na qual o valor do objeto é determinado reciprocamente. Deste modo, o desejo por um objeto é satisfeito pelo sacrifício de um outro objeto, que é, por sua vez, o foco de desejo de outrem<sup>22</sup>. Segundo Appadurai, é desta troca de sacrifícios que trata a vida econômica e, logo, a economia, como uma forma social particular, “consiste não apenas em *trocar* valores, mas na *troca* de valores”<sup>23</sup>. Neste sentido é a movimentação das coisas, pelos diversos regimes de valor no tempo e no espaço, que pode fornecer pistas sobre o seu contexto social e humano.

Portanto, precisamos seguir as coisas mesmas, já que seus significados variáveis estão inscritos em suas formas, em seus usos e percursos. No caso do quai Branly, ao gerar distâncias, e construir fronteiras, entre as pessoas e os objetos, o museu produz autenticidade – ou o sentido de autenticidade por meio de uma criação artificial da distância que, às vezes, inexistente. Traçando linhas e limites – imaginários ou reais – entre o observador e a ‘coisa’ exposta, o museu posiciona o objeto musealizado fora do alcance das pessoas comuns, trancados em vitrines, e, por vezes, distanciados propositalmente do olhar do observador. Com o discurso da inalienabilidade<sup>24</sup>, os

---

<sup>19</sup> KARP, Ivan. Museums and communities: the politics of public culture. In: LAVINE, S.; KARP, I.; KREAMER, C. M. (ed.). **Museums and communities: the politics of public culture**. Washington / London: Smithsonian Institution press, 1992. p.1.

<sup>20</sup> KARP, loc. cit.

<sup>21</sup> SIMMEL (1978, p.67 apud APPADURAI, 2007, p.3).

<sup>22</sup> APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. p.3-63. In: \_\_\_\_\_. (ed.) **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p.3.

<sup>23</sup> SIMMEL (1978, p.80 apud APPADURAI, 2007, p.4). Grifos de APPADURAI.

<sup>24</sup> Nos museus, a afirmação da perenidade do patrimônio musealizado é acompanhada de um direito irrevogável sobre as coisas que são guardadas para transmitir e que ‘não devem’, em tese, ser alienadas. Esta noção da inalienabilidade, muito presente ainda nos museus europeus, vem sendo questionada,

museus fazem da coisa musealizada objeto inalcançável do desejo. Não há sacrifício capaz de torná-lo trocável, já que este já não existe mais como *commodity*. O paradoxo está no fato de que se, por um lado, ao entrar no museu o objeto perde o seu valor de uso, por outro, ainda que indiretamente, não perde de vista o seu valor de troca. Sempre haverá estimativas<sup>25</sup>, na possibilidade de um dia o objeto retornar ao mundo profano, ao ser alienado pela instituição que o detém em nome da sociedade, e assim voltando a circular na esfera mercantil – o que faz lembrar que aquilo que pertence a todos, também não pertence a ninguém. O valor, portanto, é construído tanto pela troca quanto por sua impossibilidade.

O valor dos objetos está permanentemente atrelado ao estágio de vida em que eles se encontram e às transações de que já fizeram parte. São os homens e as sociedades que estabelecem os seus destinos, e, conseqüentemente, determinam os seus valores. Godelier, ao se propor a explorar as diferenças existentes entre as coisas que vendemos, as que damos, e, enfim, aquelas que não devem ser vendidas ou dadas, mas que são guardadas para que as possamos transmitir<sup>26</sup>, constrói um frutífero entendimento da vida social a partir destes três movimentos distintos. O mesmo objeto pode, sucessivamente, ser comprado como uma mercadoria, circular como objeto de uma dádiva ou contradádiva, e, ainda, estar inserido no tesouro de um clã como coisa sagrada, e, neste caso, escapar, por um certo tempo, de toda a forma de circulação, mercantil ou não mercantil<sup>27</sup>. Na visão do autor, na medida em que as coisas atravessam essas fases de existência, elas adquirem valor, e exercem o poder de atuar sobre a vida das pessoas.

Segundo esta teoria, as coisas que não se pode vender ou dar, mas que se deve guardar, como, por exemplo, os objetos sagrados, estas se apresentam frequentemente como dádivas, mas dádivas que “os deuses ou espíritos teriam realizado aos ancestrais dos homens, e que seus descendentes, os homens atuais, deviam guardar preciosamente”<sup>28</sup>. Deste modo, estes objetos se apresentam e são vividos como

---

sobretudo por museus e profissionais da América do Norte, e, em muitos casos, negada pelas próprias instituições e seus pensadores no presente.

<sup>25</sup> O valor econômico do objeto nunca se perde de vista, seja como uma cifra estabelecida pela seguradora responsável por ressarcir o museu do investimento na peça em caso de perdas, ou mesmo como um traço do histórico do objeto que também servirá para lhe agregar valor (ex.: por quanto foi comprada a peça no último leilão em que fora arrematada).

<sup>26</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007. p.67.

<sup>27</sup> GODELIER, loc. cit.

<sup>28</sup> Ibidem, p.82.

elementos essenciais das *identidades* dos grupos e dos indivíduos que os receberam. Os “objetos sagrados”, ou encenados como sagrados pelos museus, são fontes de poder da ou sobre a sociedade, que, diferentemente dos objetos de valor são, primordialmente, inalienáveis e inalienados<sup>29</sup>, ou, dito de outra forma, inalienáveis porque inalienados.

Assim, o objeto sagrado é um objeto material que representa o irrepresentável, que remete os humanos à origem das coisas e testemunha a legitimidade da ordem cósmica e social que sucedeu aos tempos e aos acontecimentos das ‘origens’. De maneira semelhante, as *artes primeiras*, que examinaremos mais a fundo ao longo desta tese, são pensadas como “primeiras” na medida em que evocam uma continuidade com a própria essência do humano, com a natureza, e com culturas remotas. Um objeto sagrado não é necessariamente belo – Godelier cita o exemplo de um pedaço da “cruz de Cristo”. Ele é mais do que belo, ele é sublime. Com sua presença, ele organiza o mundo para além do visível e da matéria<sup>30</sup>. Estes não são símbolos por aquilo que dispõem e exibem, ao contrário, eles são vividos e pensados como a presença real das potências que se encontram na fonte mesma do poder neles investido. Os objetos sagrados reportam a uma ausência e a uma presença simultaneamente; trata-se da ausência e presença “dos homens que os fabricaram”<sup>31</sup>, eles reportam à presença daqueles que estavam na origem dos que os cultuam, e é o poder desta continuidade que lhes confere preciosidade.

Como no teatro, em que as máscaras instauram representações que são, simultaneamente, um personagem e um ator – sem que um exclua a existência do outro –, ou em um ritual em que os deuses e espíritos “descem” para possuir os dançarinos em transe<sup>32</sup>, nos museus o público é confrontado com uma dupla presença: a do objeto exposto e a de sua representação enquanto aquilo que ele não é. Essa distância entre aquilo que o objeto é, e aquilo que ele não é (ou ‘finge’ ser) no contexto dos museus, é onde se insere a performance museal. Ao incorporar os objetos a um tipo específico de teatralidade, também conhecida como *musealidade*, os museus criam uma espécie de encenação, que funciona como uma continuidade imaginada, baseada no fato de que sentimentos e emoções são mais importantes na produção de autenticidade do que a

---

<sup>29</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007. p.83.

<sup>30</sup> Ibidem, p.85.

<sup>31</sup> Ibidem, p.86.

<sup>32</sup> SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. p.4.

própria materialidade das coisas. Nesta perspectiva, o autêntico é produzido através de métodos artificiais e ficcionais – e, por isso, ele pode também ser recriado.

Em geral, os museus atuam *como se não fizessem parte dos processos de atribuição de valor às coisas*. Eles interpretam o seu papel como se este fosse meramente o de coletar e expor as coisas do real que já possuem valor, e tendem a ignorar que a sua ação é crucial para estabelecer quão precioso um objeto pode se tornar. Na corrente contrária à musealização, a alienação de objetos pelos museus não pode ser vista como mera degradação; esta é uma maneira de interromper o ato da performance e de dar aquilo que antes se mantinha guardado como patrimônio. A alienação significa uma ruptura com os múltiplos laços que sustentam a musealização, sendo, de certa maneira, uma violação da integridade do objeto em seu estado anterior. Este processo de transição dos objetos, do qual participam enfaticamente os museus, se dá para que o patrimônio, produzido sempre no caminho de mão dupla entre o dar e o guardar, possa se manter como *fluxo*, como uma força simbólica, ininterrupta.

### **As coisas em circulação: dar, receber e transmitir**

Na tentativa de se desnaturalizar a objetividade dos museus e das categorias e classificações por eles criadas, nesta pesquisa buscou-se compreender tal instituição social em termos de sua *autoridade* – isto é, entendendo os museus como produtores de enunciados, detentores de uma fala e de uma ação determinadas. Isto porque não se pretende ver os museus da mesma forma em que corremos o risco de ver ‘as culturas’, como entidades naturalizadas, mas, ao contrário, como atos organizados<sup>33</sup>, já que, como evidenciou Jean Bazin, aquilo que observamos são apenas as situações<sup>34</sup>. Assim, não se pretendeu definir o que são os museus etnográficos, ou compará-los com aqueles classificados como comunitários ou ecomuseus. Um dos objetivos desta tese é o de tornar compreensíveis os processos de musealização nessas duas instâncias e suas implicações sociais, produzindo uma reflexão etnográfica sobre eles.

Neste sentido, podemos pensar os museus a partir dos deslocamentos que eles realizam, mais do que do ponto de vista de uma teoria das coisas estáticas. Com isso, os paradigmas que sustentam as suas verdades e sua autoridade vêm sendo, em muitos

---

<sup>33</sup> BENZA, Alban. L’anthropologie autrement. p.5-17. In: BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L’anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis,2008. p.15.

<sup>34</sup> BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L’anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis,2008, passim.

casos, relativizados de modo a permitir que este modelo de instituição se reconcilie com as ‘outras verdades’ e que incorpore novas realidades sociais (é o que veremos particularmente no segundo caso investigado nesta tese). Os museus aqui estudados são observados através do fluxo de experiências, conexões, conhecimentos, e de objetos sociais por meio dos quais eles atuam, e o patrimônio que eles transmitem se encontra em um constante processo de reatualização de si mesmo.

Como já se estabeleceu nos estudos sobre a memória, lembrar só é possível quando se pode esquecer (o que não significa necessariamente abandonar algo completamente, mas colocá-lo em algum outro lugar). Com efeito, deslocar uma coisa de um lugar a outro, alterando a sua vida social – e conseqüentemente o seu alcance – não significa aliená-la de um campo de interesses particular, mas talvez permitir que certos valores deste campo atinjam novos planos sociais inexplorados, mobilidade esta que é inerente ao trabalho dos ecomuseus, explorados na segunda parte desta pesquisa. Dito de outra forma, dar não significa necessariamente alienar, uma vez que é só por meio da dádiva que algo pode ser guardado – seja ela a dádiva de um ancestral que nos é concedida (e neste caso a ênfase está no ato de receber), ou aquela que fazemos quando damos algo de nós mesmos (aqui a ênfase está no ato de dar). Esta concepção dupla da dádiva, aparentemente contraditória, é a chave para se entender o sentido da musealização. Dádivas podem ser trocas entre pessoas diferentes vivendo em um mesmo tempo, ou entre tempos diferentes quando acreditamos estar recebendo uma dádiva de gerações precedentes, ou ainda, em um terceiro caso, trocas entre o mundo dito real e o mundo imaginário, quando se trata da dádiva dos deuses. Os três casos nos obrigam a lidar de maneira distinta com os objetos em que nos vemos ou por meio dos quais vemos os outros.

Ao interpretar a teoria social de Mauss, Godelier lembra que as obrigações de dar e a de receber, se definem na noção de que somos obrigados a dar porque dar obriga, e somos obrigados a receber porque recusar um presente equivale a correr o risco de entrar em conflito com aquele que o oferece<sup>35</sup>. Habitado por dois diferentes espíritos, o de quem inicialmente o possuiu e o seu próprio, o objeto dado estaria investido de dois princípios de direito complementares um ao outro, um direito de propriedade inalienável e um direito de uso alienável. Para o autor, é precisamente o

---

<sup>35</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007. p.72.

jogo entre esses dois princípios que esclarece a lógica das trocas do Kula, explorada inicialmente por Bronislaw Malinowski nas primeiras décadas do século XX.

Ao descrever o complexo sistema de trocas do Kula na Papua-Nova Guiné, afastando-se notadamente das expectativas sobre um “comércio primitivo”<sup>36</sup>, Malinowski demonstrou que este sistema, com efeito, não era uma forma precária de troca<sup>37</sup>. Como um sistema de troca intertribal que acontece por meio de transações públicas e cerimoniais periódicas, o Kula não envolve, efetivamente, todo e qualquer membro de uma determinada tribo. Ao contrário, ele se dá entre aqueles que detêm um estatuto diferenciado dos outros, e ajuda a marcar essa distinção.

Neste caso, a viagem de objetos equivale à viagem de pessoas. Quando um objeto do Kula passa de mão em mão, o valor dessas trocas está em quão longe pode chegar esse objeto, e logo, em quão longe chega, junto com ele, o nome de seu proprietário. É porque as coisas dadas não são jamais desligadas de seu proprietário primeiro que elas portam consigo alguma coisa do seu ser, e através delas são as pessoas que se ligam umas às outras. Thomas aponta que o artefato, no caso, não é simplesmente um valioso objeto de troca ou mesmo uma dádiva que cria relações de um tipo ou de outro, mas também um indexador crucial do quanto essas relações mesmas foram sustentadas ou desfiguradas<sup>38</sup>. Eles são, assim, os testemunhos das relações entre as pessoas, e marcam as distâncias que existem entre elas e as que já foram suprimidas.

Quando uma coisa é transmitida, ela é invariavelmente alterada, em certa medida, e jamais voltará a ser o que era antes. Da mesma forma, como demonstrou-se, ela nunca se manterá em um só estado ou fase de sua existência. Todas essas constatações são libertadoras, porque as compreensões estabelecidas segundo as quais as coisas atravessam transformações sociais provocam uma desconstrução da noção essencialista segundo a qual a identidade das coisas materiais está fixa em sua forma e estrutura<sup>39</sup>. Essa outra corrente, contrariando a ênfase de alguns teóricos da cultura material na objetividade do artefato, reconhece exatamente a mutabilidade das coisas

---

<sup>36</sup> Como lembra Thomas, a ideologia do primitivismo por muito tempo celebrou as sociedades consideradas simples por exibirem algo que teria se perdido nas “nossas sociedades” pela antítese moderna do progresso. As relações de troca foram, por muito tempo, significativas como um marco nas narrativas evolutivas. THOMAS, Nicholas. **Entangled objects**. Exchange, material culture, and colonialism in the Pacific. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 1991. p.7.

<sup>37</sup> MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonauts of the Western Pacific**. New York: E. P. Dutton & Co., 1961. p.85.

<sup>38</sup> THOMAS, op. cit., p.19.

<sup>39</sup> Ibidem, p.28.

em recontextualização e a face profundamente subjetiva dos objetos. Neste sentido, os próprios sistemas de troca adquirem valor – pois é neles que está a possibilidade de mudança social e de reconhecimento identitário.

Se, de acordo com a concepção de Godelier, na dádiva o que é cedido pelo proprietário de um objeto dado não é o seu direito de propriedade, mas um direito de uso, isto é, *o direito de usar este objeto para realizar outras dádivas*<sup>40</sup>, pode-se compreender que o que se dá, logo, são as múltiplas possibilidades de relações que os objetos abrigam em si, e, igualmente, são estas relações que passam a fazer parte da performance de um museu ao adquirir um dado objeto. A circulação, que envolve coisas e pessoas, e coisas investidas das pessoas, ilumina a noção de que a coisa dada é dada para ser transmitida. Essa *transmissão* envolve a alienação da coisa em benefício de sua transitoriedade, da construção de um percurso que encarna a própria sociedade e, ao mesmo tempo, está acima dela. A transmissão, assim, parece ser mais bem estudada do ponto de vista dos processos através dos quais ela acontece, do que considerando apenas aquilo que é transmitido. Essa abordagem irá permitir que a realidade social seja estudada a partir de *atos sociais totais*<sup>41</sup>, e, logo, ela justifica a percepção de que o *patrimônio é integral*<sup>42</sup>, e que, ao ser estudado, deve ser percebido a partir de todas as relações que ele evoca, mais do que como produto de uma cultura, de uma natureza ou de uma história. É possível considerar que fenômenos sociais são “totais” não porque combinam em si mesmos aspectos da sociedade, mas porque eles permitem, de certo modo, à sociedade de se representar e se reproduzir como um todo<sup>43</sup>.

A partir das premissas apontadas, concluímos não ser suficiente que as coisas sejam meramente identificadas como coisas que são dadas, coisas que são vendidas ou aquelas que são guardadas. Elas devem ser pensadas em conexão com os contextos políticos e históricos em que se inserem, e são as mudanças em sua natureza simbólica que estão atreladas à sua condição de dádiva ou de coisa guardada – sendo estas categorias permeáveis e complexas. As coisas nas quais os homens se vêem serão

---

<sup>40</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007. p.81. Grifos do autor.

<sup>41</sup> Sobre a noção de fato social total explicada por Lévi-Strauss, ver Capítulo 1, p.79 desta tese, ou LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. p.11-46. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p.24.

<sup>42</sup> Sobre a noção de “patrimônio integral”, disseminada entre alguns autores da museologia, ver SCHEINER, T. C. **Imagens do não-lugar**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

<sup>43</sup> GODELIER, Maurice. **L'énigme du don**. Paris : Flammarion, 2008. p.58.

sempre coisas a que se deseja transmitir. Mas se elas serão transmitidas como dádivas, inserindo-se em um sistema particular de trocas, ou se serão guardadas para a posteridade, colocando a sua ênfase nas distâncias não percorridas, de um modo ou de outro, a coisa circulante ou estática e pertencente a só um indivíduo ou grupo estará, a sua maneira, produzindo valores e significados.

A partir dos museus estudados é possível ver o objeto ‘guardado’ como investido de um tipo de performance, como aquele que comunica a identidade de um indivíduo ou de um grupo. O objeto guardado informa, e também é capaz de alcançar outros contextos sem necessariamente sair do lugar. Pelo mesmo ato da performance que lhe é investida, uma obra emblemática em um museu é capaz de viajar o mundo sem perder o seu valor de continuidade com o local de ‘origem’, ou mesmo a instituição a que pertence, e sem que se altere o valor do encontro *in loco* entre o observador e o objeto ‘original’. Do mesmo modo, uma dádiva pode permitir que o patrimônio de uma localidade ou de um grupo social específico seja transmitido alcançando novos perímetros e disseminando uma dada identidade – um poema ou um conto popular, e mesmo um objeto material, em alguns casos, pode ser dado sem nunca se perder, pode ser guardado no próprio ato de ser transmitido, porque ele é guardado ao ser fitado, ouvido, degustado, ao tocar e ao deixar ser tocado, ao inspirar e ao ser inspirado, ao ser sentido.

Sendo assim, não é possível se fazer uma antropologia das coisas sem uma ‘antropologia das pessoas’, e o inverso também é verdadeiro. Pensar a dádiva significa questionar a origem mesma da cultura humana e das relações sociais entre indivíduos e grupos. Ao nos debruçarmos sobre essa origem – ou sobre as especulações teóricas que temos dela – somos levados a crer que *a dádiva tenha surgido juntamente com o ato de guardar*. Dar e reter são inseparáveis na lógica do patrimônio e das identidades. Com efeito, o ato da dádiva implica em uma escolha, entre aquilo que se dá e aquilo que se guarda. E, ainda neste último caso – que particularmente nos interessa nesta pesquisa –, o objeto que se guarda é também transmitido, mesmo que não possa ser dado. Mas o que, afinal, se transmite do objeto guardado?

## Entrando no mundo do sagrado

Um outro tema abordado na economia e na moral das dádivas é o dos presentes dados aos deuses e à natureza<sup>44</sup>, que constituem um tipo particular de doação. A noção de ‘oferenda’, como a dádiva entre os humanos e os deuses, também está prevista na teoria maussiana, de modo que se introduz a ideia do que pode ser pensado como a forma mais sintética das coleções. Esse primeiro sentido da coleção está ligado a um caráter especial da dádiva – e ao mesmo tempo essencial, porque evidencia a sua obrigatoriedade – que diz respeito ao ato de dar aos deuses, aqueles que tudo possuem, uma oferenda em agradecimento àquilo que deles se pressupõe receber. Da mesma forma, alguns dos povos que Mauss denominou de “arcaicos” reuniam elementos da natureza que eram oferecidos a ela como agradecimento pela apropriação de seus produtos.

Como assinala Malinowski, sobre o contexto das ilhas Trobriand, o *vaygu'a*, objeto precioso concebido como talismã, ao mesmo tempo ornamento e riqueza, serve para as trocas do Kula. Entretanto, durante a festa dos *mila-mila*, uma outra espécie de *vaygu'a* pode ser entendida, nos termos do autor, como “*vaygu'as permanentes*”, sendo estas “expostas e oferecidas aos espíritos numa plataforma idêntica à do chefe”<sup>45</sup>. O que se vê, neste caso, é uma forma de sacrifício-contrato, como aponta Mauss, em que, em um grau supremo, os deuses que dão e retribuem estão aí para dar uma coisa grande em troca de uma pequena<sup>46</sup>. Estas formas de oferendas, como uma reunião de coisas dadas em agradecimento a divindades ou ao mundo natural revelam, por analogia, o sentido místico primordial das coleções. Aqui o que leva as pessoas a colecionar é uma força exterior a elas. As coisas reunidas para os deuses, e a força que as reúne, são fruto de um interesse particular que é posto no grupo e que se impõe sobre ele. Talvez daí provenha a tendência dos museus de buscar disseminar o sagrado, seja por meio da arte, ou pela disseminação de crenças sociais diversas, como iremos demonstrar.

É inegável que os objetos que um museu guarda podem suscitar um tipo de culto<sup>47</sup>, o que se manifesta, sobretudo, nas proposições admirativas, nos gestos e nos

---

<sup>44</sup> MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. p.185-314. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p.203.

<sup>45</sup> MALINOWSKI (1922, p.513 apud MAUSS, 2005, p.207).

<sup>46</sup> MAUSS, op. cit., p.207.

<sup>47</sup> Pomian sugere ser suficiente pensar na Monalisa ou em outras tantas obras-fetiche. POMIAN, Krzysztof. *Musée et patrimoine*. In: JEUDY, Henri Pierre. (dir.) **Patrimoines en folie**. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l’homme, 1990. p.185.

suspiros de deleite que eles podem provocar, e, ainda, pela decorrente proteção aguda dos objetos que são investidos de valores. Por outro lado, um museu, assim como uma coleção particular, é uma riqueza virtual, pois os objetos que ele reúne são, em muitos casos, inalienáveis – o que o distancia particularmente dos tesouros. Aquilo que ele vende ao seu público, como aponta Pomian, “é apenas o direito de ver os objetos face a face e, eventualmente, alguns direitos anexos”<sup>48</sup>. Esses dois aspectos dos objetos nos museus, o valor espiritual ou aurático, por um lado, e, por outro, a ilusão da ausência de um valor material e mercadológico, dizem respeito a uma posição intermediária própria a esses objetos, *localizados entre o humano e o divino*. Esses *objetos liminares* se encontram, assim, na interseção do sagrado e do profano, pertencendo a dois mundos; estão no mundo dos humanos, mas não podem ser tocados por eles.

Com efeito, segundo a teoria de Godelier, os objetos preciosos que circulam nas trocas de dádivas só o fazem porque são substitutos duplos, substitutos dos objetos sagrados e substitutos dos seres humanos. Como os primeiros eles são inalienáveis, mas diferentemente dos objetos sagrados que não circulam, eles circulam. Como substitutos dos seres humanos, eles *são* a sua substância, o seu osso, a sua carne, os seus atributos, os seus títulos, e suas possessões materiais e imateriais. É por esta razão que eles podem tomar o lugar dos homens e das coisas em todas as circunstâncias em que é necessário movê-los ou removê-los para se produzir novas relações sociais, de poder, de parentesco, de iniciação, etc., entre os indivíduos e entre os grupos, ou mais simplesmente para reproduzir os antepassados, prolongá-los, conservá-los<sup>49</sup>. É esta dupla natureza dos objetos preciosos que os torna difíceis de serem definidos ou pensados em um mundo em que as coisas estão separadas das pessoas, e é ela que mais nos interessa no âmbito deste estudo. Por outro lado, os objetos nos museus podem ser percebidos muito claramente como elos de ligação entre o profano e o sagrado, circulando por universos que são permeados pelos dois.

No *Musée du quai Branly*, na tentativa de se criar um “encantamento” a partir dos objetos selecionados e colocados em exposição, o que se pretende é estabelecer a separação entre os objetos musealizados e a “sociedade essencialmente *profana* e materialista”<sup>50</sup> à qual o museu dirige a sua performance. Neste sentido, o “museu está na

---

<sup>48</sup> POMIAN, Krzysztof. *Musée et patrimoine*. In: JEUDY, Henri Pierre. (dir.) **Patrimoines en folie**. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l’homme, 1990. p.185.

<sup>49</sup> GODELIER, Maurice. **L’énigme du don**. Paris : Flammarion, 2008. p.101.

<sup>50</sup> *Rapport d’activité* do museu, referente ao ano de 2011. Disponível em: <[www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)>. Acesso em: fevereiro de 2012. Grifos nossos.

fronteira”<sup>51</sup> entre mundos distintos, e é ele o produtor da distinção entre o sagrado e o profano. Em outras palavras, é o olhar profano do público que engendra a sacralidade nos objetos musealizados.

Retornando ao objeto do tipo *vaygu’a*, este está investido tanto de um caráter de permanência quanto do sacrifício, como explicitou Mauss. A questão para os autores que estudam estes objetos é a de como explicar essa ambiguidade. Se os objetos preciosos representam um primeiro contato entre o humano e o sagrado, é através do sacrifício que nos tornamos mais íntimos dos deuses. Ao pensar a função social do sacrifício, Mauss e Hubert consideram esta prática em sua origem como uma espécie de dádiva que os povos “primitivos” fazem aos seres sobrenaturais aos quais lhes convém se ligar<sup>52</sup>. Segundo os autores o sacrifício sempre implica uma *consagração*, o que quer dizer que em todo sacrifício um objeto passa do domínio profano ao domínio religioso, sendo assim consagrado<sup>53</sup>. A consagração tem a capacidade de se irradiar para além da coisa consagrada, atingindo até mesmo a pessoa que se encarrega da cerimônia. Nestes casos a coisa consagrada serve de intermediário entre o sacrificante, ou o objeto destinado a receber os efeitos úteis do sacrifício, e a divindade.

Considerando estas categorias, discutidas por Mauss e Hubert em diversas sociedades, pode-se dizer que ao sacrificar certos artefatos, removendo-os de sua vida útil e profana, a musealização cria intermediários entre as pessoas e um mundo percebido como sagrado – a instância patrimonial. O diálogo estabelecido, neste caso, é o de uma sociedade consigo mesma, detentora desse patrimônio. A vítima (o objeto sacrificado) é o intermediário sem o qual não há sacrifício. No ritual do sacrifício, por ser distinta do sacrificante e da divindade, a vítima os separa ao mesmo tempo em que os une, “eles se aproximam sem se entregar inteiramente um ao outro”<sup>54</sup>. Estes objetos sagrados, produzidos no ato do sacrifício, são a porta de entrada para o mundo dos deuses, mas, ao mesmo tempo, são responsáveis por manter os humanos a certa distância deles. É no espaço dessa distância que algo é inserido nesta relação, um certo valor sobre a coisa sagrada que fica recluso em uma zona de mistério.

Os processos de musealização, por sua vez, também não acontecem de forma completamente clara, explicitando-se os critérios utilizados para se chegar a uma seleção particular dos objetos retirados do mundo *profano*. Chega-se, então, à

---

<sup>51</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>52</sup> MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p.9.

<sup>53</sup> Ibidem, p.15.

<sup>54</sup> GODELIER, Maurice. **L’énigme du don**. Paris : Flammarion, 2008. p.106.

*consagração* do objeto no museu – sendo o termo “consagrar” extremamente disseminado no vocabulário institucional do quai Branly<sup>55</sup>. Os objetos “consagrados” se mantêm, como vimos, entre duas dádivas, mas sem poderem eles mesmos se fazer objetos de dádivas. Através do mistério em que estão imersos esses objetos, nós somos confrontados com um certo tipo de relações do homem com ele mesmo, relações que são sociais, intelectuais, afetivas e que se materializam nos próprios objetos<sup>56</sup>. Essas relações do homem com si mesmo são de tal tipo que os humanos são levados a ocupar duas posições simultaneamente no espaço e no tempo. Como explica Godelier, eles passam a ocupar o lugar dos imaginários duplos de si mesmos<sup>57</sup>. Tudo se passa como se não fossem os homens que dessem um sentido às coisas, mas como se o sentido, proveniente de algum lugar para além do mundo dos homens, fosse transmitido pelas coisas aos homens sob certas condições. O autor explica: “a síntese do dizível e do indizível, do representável e do irrepresentável se realiza *em um objeto*, exterior ao homem, mas que exerce sobre os homens, sobre sua conduta, sua existência, a influência de maior grandeza”<sup>58</sup>. Os homens se encontram, finalmente, alienados a um objeto material que não é nada mais do que eles mesmos, mas um objeto no qual eles mesmos desaparecem; um objeto em que estão contraditoriamente e necessariamente presentes como ausências.

Os museus, então, realizam ligações entre o humano. Sendo assim, eles não são apenas responsáveis por gerar distâncias entre as pessoas e as coisas, mas também geram aproximações entre as pessoas e elas mesmas por meio de suas representações. Diante do sagrado, os homens se dividem mas não se reconhecem nos seus duplos que, uma vez separados, se revestem diante deles como sendo pessoas familiares e, ao mesmo tempo estranhas. De fato, como sugere Godelier, não são os duplos dos homens que se revestem diante deles mesmos como estrangeiros, mas são os homens eles mesmos que, ao se dividirem, se tornam em parte estrangeiros a si mesmos, alienados a esses seres outros que são, entretanto, uma parte de si mesmos<sup>59</sup>. Construimos o sentimento da diferença pelo outro exatamente no momento em que nos dividimos. Decorre disto, que o guardar não é para si mesmo, mas envolve o sentimento do Outro necessariamente. Guardar sempre envolve um Outro, pois mesmo quando guardamos

---

<sup>55</sup> Ver os Relatórios de atividades (*Rapports d'activités*) do museu, de 2003 a 2011.

<sup>56</sup> GODELIER, Maurice. *L'énigme du don*. Paris : Flammarion, 2008. p.187.

<sup>57</sup> Ibidem, p.188.

<sup>58</sup> Ibidem, p.190. Grifos de GODELIER.

<sup>59</sup> Ibidem, p.236.

algo para nós mesmos, nos vemos como outros na coisa guardada – ela é, logo, a simbolização e a realização da alteridade exteriorizada.

O que há aqui de relevante para nossa análise é que as coisas guardadas, oferendas, objetos preciosos, talismãs, saberes, ritos, afirmam profundamente as identidades e sua continuidade através do tempo<sup>60</sup>. Mais ainda, elas afirmam a existência de diferenças de identidade entre os indivíduos, entre os grupos que compõem uma sociedade, ou que desejam se situar uns em relação aos outros no seio de um conjunto de sociedades vizinhas conectadas entre elas por diversos tipos de trocas<sup>61</sup>. Para Godelier, não pode haver sociedade, ou mesmo identidade que atravesse os tempos servindo de suporte aos indivíduos assim como aos grupos que compõem uma sociedade, se não houver pontos fixos, realidades que servem de substratos (provisoriamente, mas de forma durável) para as trocas de dádivas ou às trocas mercantis<sup>62</sup>. Em outras palavras, para que haja a troca é preciso que existam patrimônios, que fixam no espaço as identidades das pessoas. Essas realidades patrimoniais, que acontecem dentro e fora dos museus, mas que são organizadas por eles, são uma parte importante do mundo sagrado dos museus, que se entremeia à realidade profana, existindo uma em função da outra.

Considerando que os dois princípios inversos devem sempre estar combinados – “trocar e guardar, trocar para guardar, guardar para transmitir”<sup>63</sup> – Godelier estabelece que é preciso em todas as sociedades que, ao lado das coisas que circulam, existam esses pontos de ancoragem das relações sociais e das identidades coletivas e individuais. É precisamente por isso que, para este autor, o foco da discussão está nestes objetos fixos, já que são eles que permitem as trocas e que fixam as suas fronteiras. Ao contrário da visão de Durkheim que separava muito radicalmente o religioso do político, para Godelier o sagrado sempre teve relação com o poder na medida em que o sagrado é um tipo de relação com as origens, e considerando ainda que as origens dos indivíduos e dos grupos pesam sobre as posições que estes ocupam em uma ordem social ou cósmica<sup>64</sup>. O sagrado é então deslocado, não estando mais exclusivamente no campo das religiões e passando a circular por quase todas as esferas sociais.

---

<sup>60</sup> WEINER (1992 apud GODELIER, 2008).

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> GODELIER, Maurice. *L'énigme du don*. Paris : Flammarion, 2008. p.16.

<sup>63</sup> Ibidem, p.221.

<sup>64</sup> Ibidem, p.236.

Quem detém o controle desses objetos, conseqüentemente tem o controle das origens. A análise sobre o ato de transmitir nos permite identificar brevemente como o presente se forma na constante invenção das origens, e este é dependente, assim, da crença em uma dada ideia de passado. Estamos constantemente nos inventando e reinventando nos atos de dar e de guardar. A transmissão – e portanto também os patrimônios e os museus – tem início com a dádiva. Damos aquilo que desejamos manter como nossos, que desejamos ver retornar ou o que irá ressonar como nosso em outras instâncias sociais; damos o que desejamos ter e o que desejamos transmitir.

Pode-se inferir que o objeto sagrado é um objeto performativo, pois realiza em si mesmo a síntese de tudo o que uma sociedade deseja apresentar e dissimular de si mesma. Ele une em si mesmo, desta maneira, o imaginário, o simbólico e o ‘real’, em uma só composição. Estes objetos, nos quais o homem está, ao mesmo tempo, presente e ausente, levam as sociedades e os indivíduos a se pensarem, a vislumbrarem a sua própria estrutura social a partir de um posicionamento diferenciado.

Ainda que pareça pouco dizer, enfim, que *a musealização faz os museus*, esta afirmação revela que os museus são apresentação e performance, mais do que um agrupamento de objetos mortos para a sociedade. Essa performance, que em contextos museológicos pode ser entendida como fundada na *musealidade* – uma espécie de sacralidade, ou teatralidade produzida nas coisas do real a partir de um olhar exterior – é um modo de se olhar para as coisas familiares como se elas lhe fossem estranhas, ou, diferentemente, um modo de fazer com que coisas que parecem exóticas e deslocadas aparentem ser familiares. E estes dois percursos da musealização não corresponderiam aos dois movimentos maussianos de dar e receber?

### **Um brasileiro em Paris: a conversão às *artes primeiras***

Em parte, a originalidade desta tese está no desafio de, como um brasileiro, desenvolver uma pesquisa sobre museus franceses. Em primeiro lugar foi preciso definir que o olhar lançado sobre o contexto estudado seria o de um pesquisador proveniente de um país considerado como “não ocidental”, sem um conhecimento aprofundado sobre o campo dos museus etnográficos europeus. Se o discurso do museu etnográfico clássico estava pautado no olhar direcionado ao “*là-bas*”, o que os franceses lançam sobre os outros continentes, como uma metáfora não meramente geográfica para um “lá em baixo” simbólico, o meu olhar se colocaria no sentido

inverso, do “*là-bas*” em direção a instituições com uma história metropolitana. Este ponto de vista me permitiu ver a França, ela mesma, como o meu “*là-bas*”, o que seria impensável na análise de um francês. Este olhar externo, que em certa medida facilita o trabalho do etnógrafo, me possibilitou ver nos museus franceses um certo ‘exotismo’ análogo ao que se coloca entre o olhar europeu e os museus do sul. A dificuldade, todavia, estaria no processo mesmo de familiarização com o campo, sobretudo no caso do *Musée du quai Branly*. Nele o meu estranhamento era ainda maior, por ainda não ser iniciado às *artes primeiras* no momento em que a pesquisa teve início.

A investigação do gosto por um tipo de arte que me era estranho – uma vez que o meu interesse pelos objetos que este museu expõe era, inicialmente, etnográfico apenas – me levou a buscar uma iniciação a estas artes para que eu pudesse entender o que era, de fato, o gosto pelo ‘exótico’ alimentado pela museologia do quai Branly. O primeiro passo foi me familiarizar com a estética das coleções, e desenvolver, progressivamente um ‘gosto’ particular por alguns dos tipos de objetos expostos. Ao me permitir ‘adorar’ o belo nos objetos, descobri que a estética que me agradava era, sobretudo, aquela de algumas peças tradicionais da Oceania, seus desenhos, cores e padrões, e, por motivos um pouco diferentes, a das coleções de adereços de plumas da Amazônia. Estas últimas me tocaram particularmente a partir de uma longa conversa com o curador que as havia comprado. Ele ressaltou os seus atributos, a sua raridade na coleção e no mercado, e a delicadeza dos materiais. Subitamente, eu me converti às *artes primeiras* e, ao me perguntar por que as plumas me encantavam os olhos, comecei a pensar – e imaginar – sobre os seus contextos de origem (que eu desconhecia, de fato, e talvez por isso me convertia), os modos de produção, as técnicas investidas. E, então, descobri que, por um momento, as achava belas porque haviam saído de um ambiente considerado ‘selvagem’ onde a produção artística poderia ser inimaginável se não estivéssemos ali diante delas no museu.

Esta digressão por um “primitivismo desconhecido”, ao mesmo tempo em que me chocou, me despertou para o sentido cultivado das *artes primeiras* naquele contexto. Tal aproximação viria a ser substituída por uma outra, conforme a minha experiência no campo se modificava. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, na medida em que aprofundava o meu conhecimento etnográfico sobre alguns dos objetos expostos ou imagens usadas nas exposições do quai Branly, o meu impacto e interesse por esses objetos diminuía. Por exemplo, ao tomar conhecimento da produção cinematográfica de Jean Rouch na França, a utilização dos fragmentos não datados de seus filmes em

algumas exposições não me parecia relevante. Assim, além de atestar o valor do belo e de um conhecimento subjetivo que começa com a estética, o museu faz uma aproximação superficial com as obras expostas, que ele mesmo legitima.

No decorrer da pesquisa, como estrangeiro, visto de forma despreziosa no *Musée du quai Branly*, tive acesso a pessoas e a informações que talvez fossem menos acessíveis a alguns pesquisadores franceses. Entretanto, diversas dificuldades marcaram o desenvolvimento da pesquisa, principalmente no que se refere à parcimônia dos profissionais do museu em falar abertamente sobre as críticas recebidas desde sua instalação. Diversas são as zonas de silêncio que permeiam o campo de ação deste ‘palco’ das *artes primeiras* na França. Por esta razão, para além da observação direta, me detive longamente na leitura dos principais autores da área, e sobretudo aqueles ligados ao museu. Cabe frisar que, na museologia, há pouca distinção entre os agentes que fazem os museus e os que produzem reflexões sobre eles, e muitas vezes essas instituições são ao mesmo tempo objeto de estudo e campo de atuação profissional. Sendo assim, os autores consultados serviram de certa forma como ‘informantes’ para se construir, não apenas as bases teóricas da pesquisa, mas também do contexto de ideias, saberes e práticas do fazer museal.

Com base na reflexão antropológica que aqui se buscou retomar, e no exame dos dois casos de estudo já citados, a tese foi dividida nos seguintes capítulos:

O *Capítulo 1 – Olhar os Outros: a relação etnográfica nos museus* apresenta uma breve análise do contexto colonial de coleta, originário da maior parte dos objetos expostos no *Musée du quai Branly* atualmente; a partir da introdução dessa instituição como objeto de análise passamos a refletir sobre os modos de construção do olhar nos museus etnográficos, e sua relação com os objetos musealizados.

No *Capítulo 2 – Das ‘culturas’ palpáveis às artes primeiras: crença, magia e musealização*, nos voltamos para a investigação etnográfica do *Musée du quai Branly* como objeto social de análise, partindo da pesquisa histórica das instituições que o precederam, até a análise de suas coleções herdadas e das novas aquisições realizadas pelo museu atualmente, apresentando o estudo de caso da coleção das Américas.

No *Capítulo 3 – O gosto pela autoridade e a autoridade do gosto: as apropriações culturais nas artes primeiras*, fechando a primeira parte da tese, desenvolvemos uma reflexão sobre o impacto simbólico e jurídico no campo patrimonial das ações do museu; partindo da criação da primeira exposição do quai

Branly, realizada em uma ala do museu do Louvre, questionamos o significado das apropriações culturais no mundo contemporâneo, e, particularmente no contexto francês.

O *Capítulo 4 - Da fumaça do passado à novidade do museu: a musealização dos patrimônios íntimos* dá início à reflexão, paralela e correlata, dos ecomuseus, originários do contexto museal francês, tendo nascido no bojo de um processo intitulado de ‘descolonização’ dos museus e da museologia; tomaremos como caso de estudo o *Écomusée de la Communauté Urbaine du Creusot Montceau les Mines*<sup>65</sup>, como primeiro museu criado com esta proposta inovadora, considerando, portanto, a pesquisa histórica sobre os seus primeiros anos de existência e a sua transformação no tempo, se adequando à realidade institucional dos museus da França.

Finalmente, no *Capítulo 5 – Ouvir os Outros: a automusealização, entre o teatro e a sacralidade*, apresentaremos a discussão da teatralização do sagrado a partir da observação de duas exposições que colocam em prática a museologia dita ‘participativa’ – a primeira no *Écomusée d’Alsace*<sup>66</sup>, e a segunda no *Musée du quai Branly* – com o objetivo de analisar, a partir da sacralização encenada nestes museus, o papel da teatralização nos processos de musealização.

A familiaridade com o objeto de estudo se alcançou a partir do acompanhamento dos museus investigados – direta ou indiretamente – que se desenvolveu ao longo dos últimos anos e, de forma mais direcionada, a partir do ingresso no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFF e da definição do projeto de pesquisa. Desde 2007 as ações do *Musée du quai Branly* e a sua repercussão na comunidade museológica já constituíam um objeto de meu interesse, como museólogo e pesquisador. Por sua vez, o ecomuseu do Creusot-Montceau já havia feito parte de uma pesquisa precedente no seio de um projeto mais amplo de análise dos museus comunitários no âmbito do mestrado em Museologia e Patrimônio. Além disso, o contato com profissionais e estudiosos ligados a estas instituições ao longo dos anos em que sou membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), onde atuo desde 2006, ajudou a ampliar o meu conhecimento sobre os museus franceses, anterior ao trabalho de campo. Esta trajetória foi fundamental para a imersão no tema de pesquisa e para a facilitação de minha entrada no campo.

---

<sup>65</sup> Ecomuseu da Comunidade Urbana do Creusot Montceau les Mines.

<sup>66</sup> Ecomuseu da Alsácia.

Entre setembro de 2011 e abril de 2012, pude realizar a pesquisa etnográfica nessas instituições<sup>67</sup>. Nesse período, além do trabalho de campo realizado, frequentei seminários na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), alguns deles em parceria com a *Université Populaire du quai Branly*, além de acompanhar ativamente todas as jornadas, colóquios e exposições temporárias promovidos pelo *Musée du quai Branly* neste período. A participação, ainda, em manifestações culturais organizadas pelo museu, tais como espetáculos musicais e de dança, eventos temporários de arte contemporânea e encenações teatrais (a maioria deles ligada às temáticas das exposições), me permitiu constatar a espessura cultural das ações do museu e a extensão de seu público. A etnografia realizada no quai Branly contou com a observação do espaço expositivo (incluindo desde o acompanhamento de visitas guiadas até o processo de mudanças do acervo exposto, considerando as intenções atuais dos conservadores dessa instituição), além do vasto trabalho de pesquisa documental realizado na *Médiatèque* do museu<sup>68</sup>, bem como em outros arquivos e bibliotecas da cidade de Paris.

Com o foco no entendimento dos processos de musealização dos objetos da coleção desta instituição e os critérios empregados, foram realizadas entrevistas com os agentes essenciais envolvidos na política de aquisição e de exposição do museu. Primeiramente foram entrevistados André Delpuech<sup>69</sup>, conservador chefe do Patrimônio, responsável pelas coleções das Américas no *Musée du quai Branly* desde 2005, e Anne-Christine Taylor<sup>70</sup>, diretora do Departamento de pesquisa e educação do museu, desde esse mesmo ano. Sobre o momento de criação do museu e a concepção das exposições foram estabelecidas interlocuções em sala de aula (na EHESS e no quai Branly) com Maurice Godelier<sup>71</sup> e Pierre-Léonce Jordan<sup>72</sup>, ambos tendo feito parte da

---

<sup>67</sup> Graças à bolsa do Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

<sup>68</sup> Vale lembrar que o *Musée du quai Branly* herdou não somente as coleções de objetos materiais dos museus etnográficos franceses que o precederam, tendo ele recebido destes um vasto acervo arquivístico, com destaque para diversas publicações e documentos que antes pertenciam ao *Musée de l'Homme*.

<sup>69</sup> Formado como conservador na França, ele foi, entre 1992 e 1999, conservador regional de arqueologia, na Direção Regional de Assuntos Culturais de Guadalupe, em parceria com a Universidade de Leiden; entre 2000 e 2001 foi pesquisador na Universidade de Paris I – CNRS, como pesquisador permanente, no projeto “Arqueologia das Américas”; e, de 2002 a 2004, foi chefe do *bureau* de pesquisa arqueológica na Subdireção de arqueologia do Ministério da Cultura da França.

<sup>70</sup> Etnóloga, especialista em culturas indígenas da Amazônia, ela foi diretora de pesquisa no *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS) desde 1983 até fevereiro de 2005, quando se afastou para ocupar o cargo de diretora do Departamento de pesquisa e educação no quai Branly. Anne-Christine Taylor é esposa de Philippe Descola, atualmente professor do *Collège de France* e diretor do Laboratório de antropologia social (LAS), criado por Claude Lévi-Strauss, de quem foi aluno e orientando.

<sup>71</sup> Etnólogo, diretor de estudos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) desde 1975, na cadeira “Antropologia e economia”; foi diretor científico do CNRS entre 1982 e 1986, como chefe do

comissão inicial formada pelo presidente Jacques Chirac para desenvolver o novo museu a partir de 1995. Além disso, contribuíram para o meu entendimento do museu e seu desenvolvimento, as interlocuções e entrevistas realizadas com pesquisadores que já estudaram o quai Branly e desenvolveram pesquisas reconhecidas sobre o museu como Benoît de L'Estoile, André Desvallées e Sally Price. Foram consideradas ainda, como fontes de informação para a análise desta instituição, duas entrevistas realizadas com seu diretor, Stéphane Martin<sup>73</sup>: a primeira de 2007, realizada alguns meses após a inauguração do museu, pela revista *Le Débat*<sup>74</sup>, a segunda realizada em 2011, em comemoração aos cinco anos do museu, pela revista *La Gazette Drouot*<sup>75</sup>.

Na investigação do ecomuseu do Creusot-Montceau, considerando que a criação e o desenvolvimento do ecomuseu se dera entre os anos de 1972 e 1986, o trabalho de campo teve início com a pesquisa histórica nos arquivos do Ecomuseu, onde pude contar com o suporte e a interlocução com os profissionais que atuam hoje nesta instituição. Na segunda fase da pesquisa foram realizadas entrevistas com Mathilde Bellaigue<sup>76</sup>, uma das conservadoras do museu em seus estágios iniciais e assistente do seu diretor, e André Desvallées<sup>77</sup>, que trabalhou ao lado de Georges Henri Rivière no período em que este último atuou de forma marcante no Creusot, tendo ele acompanhado de perto o trabalho realizado neste ecomuseu e em outros museus de mesma natureza na França.

---

departamento das ciências do homem e da sociedade; realizou diversas missões na Papua-Nova Guiné nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

<sup>72</sup> Etnólogo, mestre de conferências na EHESS, ele é especialista em antropologia visual e hipermídia, tendo desenvolvido variados tipos de mídias para museus na França.

<sup>73</sup> Diplomado pelo Instituto de estudos políticos de Paris, mestre de conferências neste mesmo instituto entre 1982 e 1985, ele foi diretor de gabinete do ministro da cultura, Philippe Douste-Blazy, entre 1995 e 1997. Membro da comissão formada por Jacques Chirac para discutir o projeto do museu na década de 1990, foi nomeado presidente-diretor do *Musée du quai Branly* em 1998, cargo que ocupa até o presente.

<sup>74</sup> MARTIN, Stéphane. Un musée pas comme les autres. *Le débat* - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.5-22. Gallimard, 2007.

<sup>75</sup> Id. L'un et l'autre. L'interview. p.8-9. *La Gazette Drouot*, hors-série, Paris, 2011.

<sup>76</sup> Tendo atuado no ecomuseu a partir de 1974, Mathilde Bellaigue é a principal personalidade viva que participou do trabalho prático realizado no Creusot. Ela foi responsável, principalmente, pelo recenseamento dos membros da comunidade urbana interessados em participar do museu, e trabalhou em parceria com as associações locais.

<sup>77</sup> Conservador geral honorário do Patrimônio na França, André Desvallées começou sua carreira, após se formar na Universidade de Paris-Sorbonne, atuando nos museus marroquinos, de 1953 a 1956; foi, a partir de 1959, colaborador e assistente de Georges Henri Rivière na realização do *Musée national des arts et traditions populaires* e na elaboração de suas galerias, e até 1977 ele dirigiu o Serviço de Museologia deste museu; de 1977 a 1984 ele atuou na Inspeção geral de museus, onde iniciou, na Direção dos museus da França, um setor experimental de auxílio a novas formas de museus, entre estes o ecomuseu; dirigiu o *Musée des Arts e Métiers* (Museu de Artes e Ofícios) de Paris entre 1984 e 1987; foi professor da *École du Louvre*, de 1978 à 1981, e, novamente, de 1995 a 1999; atualmente ele é conselheiro permanente do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) do ICOM.

As entrevistas foram, em grande parte, não diretivas, tendo sido elaboradas apenas algumas questões prévias sobre o objeto social analisado para cada entrevistado. Partiu-se, em cada caso, das informações situacionais dos entrevistados para pensar as perguntas e elaborar ponderações. A impregnação com o universo de análise, através do trabalho de campo exaustivo, permitiu uma facilidade de interlocução com os entrevistados.

Partindo da hipótese, proposta por Mauss, segundo a qual os objetos nos museus devem ser entendidos como uma parte, ou uma extensão das próprias pessoas que atuam sobre eles, temos como objetivo específico demonstrar que a musealização diria respeito às próprias pessoas antes das coisas. Ao defender que as ideias de ‘museu’ e de ‘patrimônio’ conjugam em si não apenas continuidades, mas também rupturas – expressas claramente nas obrigações primordiais do dar e do reter – constituindo estas as duas faces ontológicas da musealização, pretendo tomar por objetos empíricos não as coisas em si, mas *as vidas das coisas*, seus movimentos sociais como reveladores de conjuntos complexos de relações que abrigam simultaneamente o desenvolvimento em um determinado percurso e as rupturas e conflitos que são formadores do próprio percurso. Para Thierry Bonnot os objetos são constitutivos da própria sociedade<sup>78</sup>. Eles são colocados a contribuir com as relações sociais, participando na construção das representações simbólicas, se integrando tanto às práticas quanto aos discursos.

Como vimos em Mauss, há então um regime de personificação das coisas ao entrarem em circulação, e pode-se dizer que o contrário também é verdadeiro já que, ao terem suas relações mediadas pelas coisas, as pessoas, de certo modo, se coisificam. Assim, com a finalidade de estudar os percursos e as rupturas na vida dos objetos em um contexto específico, e para escapar da tentação de se acreditar nos enunciados e narrativas dos museus – que falam mais de si mesmos do que dos seus objetos – esta tese considera a análise de histórias de vida ou trajetórias<sup>79</sup> sociais particulares através das quais é possível reconhecer elementos de grande relevância para a compreensão da natureza dos campos e instituições investigados. Por esta mesma razão, os autores adotados como referências para esta pesquisa, em parte, foram escolhidos na medida em que suas trajetórias foram importantes para o desenvolvimento das instituições estudadas.

---

<sup>78</sup> BONNOT, Thierry. **La vie des objets**. D’ustensiles banals à objets de collection. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2002. p.6.

<sup>79</sup> Para Bourdieu, a noção de *trajetória* remete a uma série de *posições* sucessivamente ocupadas “por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”. O que o autor pretende é disseminar a noção de que uma vida nunca é uma série única de acontecimentos sucessivos, pois ela está ligada a outras vidas e apresenta múltiplos vínculos. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p.183-191. p.189.

Sendo assim, a organização dos dados coletados e das ideias desenvolvidas ao longo da tese irá ter como eixo central as trajetórias sociais de duas das personalidades cujas vidas marcaram, em diferentes momentos e de forma aleatória, o desenvolvimento dos museus etnográficos na França do século XX. Nestas, os indivíduos são os meios e não os fins, e não serão pensados em termos de suas biografias (já que entendemos não ser esse o papel das ciências sociais), mas através da leitura de suas narrativas sociais.

Em primeiro lugar, no campo da antropologia, Claude Lévi-Strauss foi o principal responsável pelo início de um movimento de *revalorização* dos objetos etnográficos nos museus. Nascido em 1908, em Bruxelas, Lévi-Strauss cresceu em Paris, onde a arte ocupa um lugar central. Ainda no final da década de 1920, ocupando o cargo de secretário do deputado Georges Monnet, ele passa a se interessar não só pela política mas também pela vida artística contemporânea<sup>80</sup>, estando Monnet ligado à discussão das artes no cenário francês e sobre o funcionamento de estabelecimentos como o *Musée Guimet* e o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*<sup>81</sup>. Formado em filosofia, Lévi-Strauss iria se tornar etnólogo na década de 1930, no Brasil. Tendo recebido o convite de Georges Dumas (1866-1946)<sup>82</sup> para lecionar na Universidade de São Paulo, Lévi-Strauss partiria ao Brasil, em 1934. Ele realizaria uma série de expedições no Mato Grosso e na Amazônia, estudando os índios Caingangue, Caduveo, Bororo, Nambiquara e Tupi-caraiibe, e retornaria à França para escrever uma tese que foi interrompida pela Segunda Guerra Mundial. No período da guerra, ele ficaria exilado em Nova Iorque, juntamente com diversas personalidades francesas, sobretudo do mundo da arte, onde teria contato com uma nova corrente de pensamento sobre a utilização de objetos etnográficos nos museus. Tendo contribuído, desde os anos 1930, com a coleção do *Musée de l'Homme*<sup>83</sup>, e organizado, ele mesmo, exposições temporárias importantes nesse museu, Lévi-Strauss seria um dos protagonistas na conversão da linguagem cientificista dessa instituição para uma linguagem artística adotada, a partir de 2006, pelo *Musée du quai Branly* para expor os mesmos objetos, alguns deles coletados pelo próprio etnólogo no campo.

Paralelamente, nos voltaremos para a trajetória de Georges Henri Rivière, que atuando como museólogo e ligado ao universo das artes, foi, por sua vez, um dos elos

---

<sup>80</sup> PAJON, Alexandre. Claude Lévi-Strauss. D'une métaphysique socialiste à l'ethnologie. Deuxième partie. *Gradhiva*, n.29, 2001, p.1-23. p.4.

<sup>81</sup> Museu de Etnografia do Trocadéro.

<sup>82</sup> Georges Dumas era psicólogo renomado, responsável, em certa medida, pelo desenvolvimento intelectual francês no Brasil, tendo participado da criação da Universidade de São Paulo.

<sup>83</sup> Museu do Homem.

entre diferentes museus etnográficos na primeira metade do século XX, e pode ser visto como o maior responsável pelos desdobramentos do dito ‘museu etnográfico clássico’ nos outros modelos de ‘museus de sociedade’ que passaram a se disseminar na segunda metade do século. Nascido em 1897, em Paris, no bairro de Montmartre, ali passou sua infância<sup>84</sup>. Georges Henri tinha a visão de dois panoramas sociais: se por um lado a família de seu pai pertencia a uma burguesia bem implantada, por outro, a família de sua mãe era de origem camponesa, o que permitiu o seu contato com a vida no campo. Ainda jovem, aproximou-se de uma parte da classe de artistas e intelectuais de Paris, o que despertou o seu interesse inicial pelos museus através das exposições de arte. Tendo se destacado desde muito jovem no campo dos museus de etnografia, a partir da década de 1940 ele realizaria a sua principal obra como etnólogo e museólogo, criando o novo *Musée national des arts et traditions populaires*<sup>85</sup>. O seu conceito de revalorização da cultura material e sua apresentação museográfica permitiram aos museus ditos de sociedade na Europa mudarem a sua relação com a cultura popular e do cotidiano. A partir da reflexão sobre experiências museológicas inovadoras nascidas desde o início do século, incluindo o museu de história criado em Rennes, em 1947, até chegar a 1967, quando tem o primeiro contato com a experiência do museu do Creusot, incluindo ainda a criação dos parques naturais na França, como o parque de Ouessant, Rivière é responsável por definir idealmente o que passaria a ser entendido pelo termo ‘ecomuseu’ – inicialmente proposto por Hugues de Varine<sup>86</sup>. Em sua museologia, Rivière associava dois domínios até então tratados separadamente: a museologia, ou museografia, que começava a se constituir como disciplina científica e ser disseminada com este nome a partir dos anos 1920, e a etnologia da França, que foi reconhecida como ciência nos anos 1930.

Mais do que ver as coisas e as pessoas em si, o estudo das formas de apresentação das coisas e das pessoas é o que permitirá o conhecimento dos contextos

---

<sup>84</sup> LEROUX-DHUYS, Jean-François. Georges Henri Rivière, un hombre en el siglo. p.13-50. In: RIVIÈRE, Georges Henri. **La Museología**. Curso de Museología. Textos y testimonios. Madrid: Akal, 1993. p.14.

<sup>85</sup> Museu Nacional de Artes e Tradições Populares.

<sup>86</sup> Formado pela *École du Louvre*, partindo de uma museologia tradicional, Varine atuou no Oriente Médio no início de sua carreira como professor e em centros de documentação. No início da década de 1960, ele seria convidado por Georges Henri Rivière, que procurava um francês para sucedê-lo na direção do Conselho Internacional de Museus. Essa escolha ao acaso – segundo o próprio Varine – foi responsável por coloca-lo em contato com as mais diversas experiências de museus no mundo. Em meados da década de 1970, Varine seria convidado a participar da criação do ecomuseu da comunidade urbana do Creusot-Montceau, projeto que deu início a toda uma vida dedicada aos museus ditos “comunitários” e que o levou a teorizar sobre o “ecomuseu”.

em que suas transformações se deram e das intenções e vontades que as circunscreveram. Ambos estes ‘personagens’ da história dos museus na França serão abordados não como objeto de estudo desta tese, mas como meios de acesso às nossas questões primordiais de análise nas instituições estudadas. Rivière aparece em suas ações e seus escritos como uma personalidade contraditória e ambígua, assim como o foi Lévi-Strauss em alguns aspectos de sua obra e vida. Esta ambiguidade presente nas duas trajetórias, as quais faremos referência, foi, em diversos momentos da história dos museus franceses, característica das instituições às quais tanto Rivière quanto Lévi-Strauss influenciaram.

Através das trajetórias sociais desses dois atores iremos vislumbrar o movimento dos objetos e instituições influenciados por seus campos de atuação, o sentido das mudanças de uma posição à outra, de uma coleção à outra, de uma memória à outra, de uma dádiva à outra... O que, conseqüentemente, leva à percepção do sentido e do valor das coisas em seus percursos.

Um museu conjuga as múltiplas possibilidades de existir como um objeto social. O problema está em vê-lo como uma categoria excludente e limitadora, e é isso o que realizam os estudos que pretendem simplesmente defini-lo. Não é o que me proponho a fazer na presente tese. Aqui, o que se busca, é entender os efeitos e os usos do museu no presente, sem é claro abandonar o seu desenvolvimento histórico através das diversas experiências passadas que nos permitem hoje analisá-lo com o entendimento muito mais amplo de suas ações.

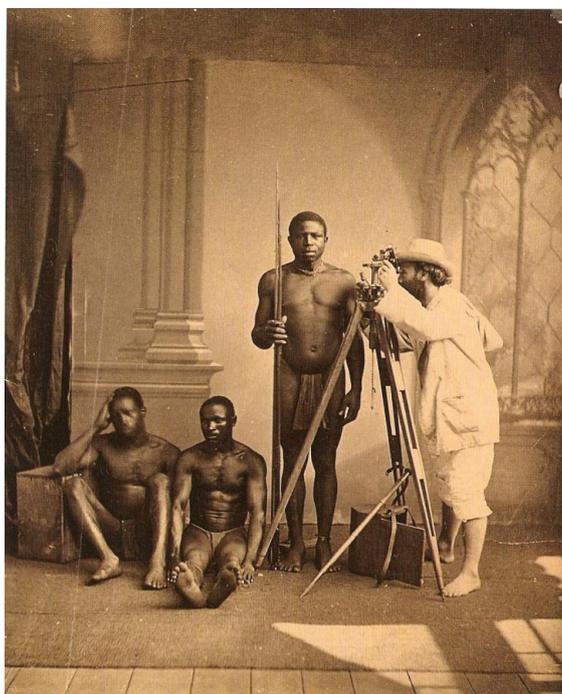
Realizando a síntese entre o dar, o retribuir e o guardar, um museu é feito, portanto, como uma coisa social em processo, como ato inacabado. Empiricamente, uma *coisa* é o que quer que entendemos que ela seja. As coisas são o que fazemos delas. Empregadas nos usos pessoais por meio dos quais lhes inserimos nas sociedades, elas funcionam como nossos reflexos; elas *são* nossos usos, e carregam nossas semelhanças e diferenças.

**PARTE 1**

***O Musée du quai Branly:*  
uma abordagem histórica e antropológica**

## Capítulo 1

### Olhar os Outros: a relação etnográfica nos museus



*“Le Docteur Crevaux, Apatou et deux Bonis”*  
Guiana Francesa, 1876-1881.  
Fotografia F. A. Fianza  
Acervo fotográfico do Musée du Quai Branly<sup>87</sup>

*“Il serait [...] illusoire de s’imaginer, comme tant d’ethnologues et d’historiens de l’art le font encore aujourd’hui, qu’un masque et, de façon plus générale, une sculpture ou un tableau, puissent être interprétés chacun pour son compte, par ce qu’ils représentent ou par l’usage esthétique ou rituel auquel on les destine. Nous avons vu [...] qu’au contraire, un masque n’existe pas en soi ; il suppose, toujours présents à ses côtés, d’autres masques réels ou possibles qu’on aurait pu choisir pour les lui substituer.”*<sup>88</sup> (Claude Lévi-strauss, ‘La voie des masques’, 1979).

*“SVP, rajoutez un peu de lumière!!!”*<sup>89</sup> (Comentário, sem assinatura, no Livro de Ouro da exposição ‘Planeta Mestiço’, no museu do Quai Branly, 2009).

<sup>87</sup> DAUBERT, Michel (textes); APELOIG, Philippe (design). **Musée du Quai Branly**. Paris: Éditions de la Martinière, 2009. p.429.

<sup>88</sup> “Seria [...] ilusório de se imaginar, como tantos etnólogos e historiadores da arte acreditam ainda hoje que uma máscara e, de maneira mais geral, uma escultura ou um quadro, possam ser interpretados cada um por sua conta, por aquilo que representam ou pelo uso estético ou ritual ao qual se destinam. Nós vimos [...] que, ao contrário, uma máscara não existe em si; ela supõe, sempre presentes ao seu lado, outras máscaras reais ou possíveis que se poderia ter escolhido para lhe substituir.” (tradução nossa).

<sup>89</sup> “Por favor, acrescentem um pouco de luz!!!”(Tradução nossa).

A visita ao *Musée du quai Branly*, principal expressão da curiosidade exótica entre as instituições nacionais da França atualmente, constitui uma viagem aos imaginários formados durante o vasto período das colonizações. Aquilo que o museu apresenta aos seus visitantes é a possibilidade de exercitar o imaginário colonial em uma viagem cenográfica e estética para o interior das próprias concepções de alteridade que marcam a relação com o patrimônio extraeuropeu neste país – é o que se pôde inferir com a observação do comportamento do público no espaço expositivo.

“Estas esculturas me dão medo!”, era o que dizia uma senhora em uma cadeira de rodas ao visitar parte da exposição de arte africana no quai Branly, diante das esculturas de vodu em uma sala propositalmente pouco iluminada. Apesar do medo que afirmava sentir, essa senhora e sua acompanhante pareciam querer observar bem de perto cada uma das esculturas em madeira com outros materiais, expostas no ambiente sombrio e descontextualizado. A reencenação da relação colonial no museu, disfarçada na ênfase dada ao valor artístico dos objetos, alimenta a curiosidade do público e uma suposta ‘paixão’ pelas *artes primeiras*, que ainda buscam legitimação como ‘arte’ nos museus da França. O *Musée du quai Branly* representa a síntese perfeita deste cenário de transformação de valores – transformação esta que tem como um de seus objetivos, o de manter certas expectativas do passado sobre os objetos herdados da colonização.

Ao longo da era moderna, os museus<sup>90</sup> se portaram como agentes nas transações estabelecidas entre variados cenários culturais e em diferentes sociedades. Geralmente tomando a forma de instituições de prestígio, funcionando em espaços centrais da vida social, eles atuam diretamente em relações de trocas culturais. Museus apresentam o mundo através de um olhar seletivo sobre o patrimônio; eles ponderam, comparam, escolhem e elegem as coisas que serão postas à vista.

---

<sup>90</sup> Quando me refiro à ideia de *museu*, tomo por referência o sentido genérico do termo, que compreende o museu, a instituição social cujo eixo central é o museu tradicional que se desenvolveu na Europa, e considerando que as suas múltiplas variações não a invalidam ou a ela se opõem, mas, ao contrário, a evocam e a celebram como uma representação social que, a partir dos séculos XVIII e XIX, ganhou visibilidade histórica e política no mundo. Segundo a definição mais recente adotada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), tomada como referência pela comunidade internacional, um museu é “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e seu meio ambiente, com propósitos de educação, estudo e pesquisa.” (Estatuto do ICOM, adotado durante a 21ª Conferência Geral em Viena, Áustria, em 2007).

Produzida pela cadeia museológica, a *musealidade*, considerada pelos pensadores da museologia como a representação da “propriedade que tem um objeto material de documentar uma realidade, através de outra realidade”<sup>91</sup>, é um valor imaterial e material que não é propriamente inerente ao objeto escolhido para entrar em um museu, mas que se propaga no momento do encontro entre o sujeito observador/coletor e a coisa observada. A musealidade é o que pode haver de significativo no objeto, e existe nele (em suas características materiais) assim como existe para além dele (na realidade que ele faz referência na relação em que desempenha o papel de mediador). Isto significa que ela não é simplesmente ‘encontrada’ nas coisas, mas naquilo que as coisas despertam no olhar individual ou coletivo sobre elas. A musealidade pode ser definida, ainda, como a razão mesma (ou a justificação) da *musealização*.

A musealização, na prática, é o processo que envolve um objeto que entra na cadeia museológica, do momento em que ele é adquirido por um museu (por compra, doação, coleta, ou outros meios) até o momento em que ele é exposto para um público. No meio deste processo que marca, de maneira irreversível, na maioria dos casos, a vida de um objeto em vias de se musealizar, este passa por outros procedimentos relevantes, como o registro, a catalogação (que envolve a identificação do objeto com seus detalhes descritivos), a documentação (indexação, numeração, etiquetagem, fotografia), o inventário (em que é aplicada a ele uma terminologia padronizada), a higienização, o acondicionamento, a conservação preventiva, e, por vezes, a sua restauração (método mais invasivo, ao qual se recorre apenas em casos extremos, para manter a integridade de uma peça). Isto é, trata-se de um processo em cadeia, por meio do qual o objeto é alterado para fazer parte de uma realidade museal.

Tendo o sentido de um “*guardar para transmitir*”<sup>92</sup>, a musealização é o ato de produzir objetos inalienados e inalienáveis, que têm a função de ‘representar o irrepresentável’. Ao eleger artefatos que serão destituídos de sua função original, ao ‘roubar-lhes a alma dando-lhes uma outra’, a musealização altera a realidade das coisas transformando presenças em significados. Estes objetos que perdem a sua utilidade, mas que representam o invisível, são aqueles que Pomian chama de “*semióforos*”<sup>93</sup>. Para o

---

<sup>91</sup> MAROEVIĆ, Ivo. The role of museality in the preservation of memory. *ISS* 27, 1997. p.120.

<sup>92</sup> GODELIER, Maurice. *Au fondement des sociétés humaines*. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007. p.85.

<sup>93</sup> POMIAN, K. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p.71.

autor, seria possível alargar a noção de utilidade a ponto de atribuí-la a objetos cuja única função é a de se oferecerem ao olhar: “às fechaduras e às chaves que não fecham nem abrem porta alguma; às máquinas que não produzem nada; aos relógios de que ninguém espera a hora exata”<sup>94</sup>. Todas essas coisas que supostamente ‘morrem’ para o mundo social em que nasceram ao perderem a sua função original são ressocializadas nas coleções e nos museus, tornando-se objetos de uma *função* singular, a de serem expostos ao olhar.

Contudo, esses ‘objetos do olhar’ – conceito que será aprofundado mais a frente – não morrem totalmente para a sociedade de onde vêm; na verdade, adquirem uma nova vida social, ou iniciam uma nova etapa em suas trajetórias. Na lógica traçada por Godelier sobre as coisas dadas, vendidas e guardadas, o guardar não é separar as coisas das pessoas porque é nesta união que se afirma uma identidade histórica que se deve transmitir<sup>95</sup>. Com efeito, se dar é transmitir o valor das coisas e das pessoas, ligando-as umas às outras em uma relação que parte do plano do *profano*, guardar é uma forma de transmitir com mais força e intensidade aquilo que há para além da matéria objetual das coisas, e portanto toca o plano do *sagrado*.

Estes objetos musealizados, podendo ser pensados analogamente aos objetos sagrados e preciosos pelo valor que lhes é atribuído, funcionam, segundo Godelier, como objetos de crença, que têm natureza imaginária antes de ser simbólica na medida em que essas crenças possuem sobre a natureza e sobre as fontes de poder e de riqueza um conteúdo imaginário. Segundo o autor, estes podem ser caracterizados como substitutos simbólicos dos seres humanos, ou “equivalentes imaginários da vida”<sup>96</sup>. A musealização, assim, seria fruto deste fluxo imaginário que, para Godelier, precede as representações simbólicas e pode vir a modificá-las. Pensar os museus como agentes, portanto, implica em vê-los inseridos em uma vasta cadeia de trocas, que é constantemente atualizada e transformada.

Historicamente, os museus etnográficos modernos atravessaram dois momentos centrais que marcaram a sua existência no Ocidente<sup>97</sup>, definidos essencialmente pelas implicações sociais de suas ações. Portanto, do ponto de vista social, os museus de que

---

<sup>94</sup> Ibidem, p.51.

<sup>95</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007. p.88.

<sup>96</sup> Ibidem, p.71.

<sup>97</sup> A maneira menos imprecisa para se utilizar a noção de 'Ocidente' é a que está ligada à lógica da autoatribuição. Todavia, nesta análise utilizamos tal noção, na grande maioria das vezes, para se referir à cultura dominante produzida na Europa e absorvida (de forma dominante) em outras partes do mundo.

trataremos nesta tese corresponderão a modelos influenciados por um desses dois contextos particulares da história dessa instituição. Pode-se dizer que no início de sua existência, os museus etnográficos atuaram como ‘predadores’ ou coletores agressivos da cultura dos ‘Outros’. Este comportamento foi, em princípio, justificado em nome da curiosidade e do prestígio, e, depois, baseado em uma noção ‘civilizadora’ da acumulação do conhecimento sobre todas as coisas e pessoas que haviam sido, até então, deixadas fora dos focos de visão. Apesar de estas primeiras experiências de museus etnográficos terem tomado variadas formas ao longo da história, foi com a abordagem colonialista que elas perpetuaram um modo particular de ‘coletar’ o Outro.

No encontro colonial, em que os coletores europeus estabeleceram uma relação de subordinação com as ‘culturas estudadas’, uma história de abuso do Outro, movida por premissas baseadas no colonialismo vigente de exploração e objetificação foi posta em prática. O contexto histórico do colonialismo entre os séculos XVI e XIX é marcado pela relação de poder entre culturas dominantes (europeias) e dominadas (não europeias), e a razão para a assimetria instaurada é a própria dialética mundial de poder. Apesar de possíveis alegações dos antropólogos da época de que teriam contribuído com o patrimônio cultural das sociedades estudadas por “um registro solidário das formas de vida indigenistas que, de outra maneira, teriam se perdido para a posteridade”<sup>98</sup>, pode-se dizer que estes também contribuíram, a sua maneira, com a manutenção da estrutura de poder representada pelo sistema estabelecido.

No caso da França, é impossível negar a influência da colonização no desenvolvimento dos museus. Estes foram, por muito tempo, financiados e comandados pelo império colonial, servindo aos interesses da metrópole. Considerando que a expansão europeia, particularmente a que se deu no decorrer do século XIX, teve consequências brutais na história ‘alterada’ dos povos que ela tocou, Georges Balandier é um dos primeiros a defender que esta situação de submissão, e a condição de “*assujeitamento*” que lhe era decorrente, condicionou de forma avassaladora as reações e as identidades desses povos “dependentes”, bem como de outros povos já emancipados<sup>99</sup>. O conjunto de movimentos posteriores que buscaram alternativas às

---

<sup>98</sup> ASAD, Talal, Introduction. In: \_\_\_\_\_. (ed.). *Anthropology and The Colonial Encounter*, New York: Humanities, 1973. p.17.

<sup>99</sup> BALANDIER, Georges. La situation coloniale: approche théorique. Un article publié dans les **Cahiers internationaux de sociologie**, vol. 11, 1951, pp. 44-79. Paris : Les Presses universitaires de France. Disponível por ‘Les classiques des sciences sociales’, em: <<http://classiques.uqac.ca/>>. p.5.

relações de dominação que decorreram de tal expansão e que foram estabelecidas neste contexto, pode-se chamar de *descolonização*.

Sendo criados e comandados pelos colonizadores, os museus etnográficos da metrópole não tiveram um contato direto com as populações das colônias que tomavam como objetos de estudo. Além de definir um contexto político complexo e de deixar uma herança de relações desiguais entre as diferentes populações e ‘civilizações’, em particular entre o dito Ocidente e o restante do mundo, a situação colonial<sup>100</sup>, como definida por Balandier, provocou uma dificuldade interpretativa das populações estudadas com implicações políticas por parte dos antropólogos e dos museus. A distância entre a metrópole e suas colônias estabeleceu uma distância epistemológica entre a antropologia dita “cultural” e a antropologia “aplicada”<sup>101</sup>, de modo que havia uma dificuldade recorrente em se pensar as coisas – e, entre elas, os objetos dos museus – nos contextos em que foram retiradas. Seria somente com o desenvolvimento progressivo de uma consciência pós-colonial sobre o saber antropológico e as práticas museológicas que estas instituições, marcadas pelo colonialismo, seriam confrontadas com outros meios de adquirir conhecimento sobre esses povos através de práticas comunicativas que, segundo Johannes Fabian, demandavam que ambos os lados fossem capazes de “transcender os confins de suas culturas alcançando um solo comum, ou transitando, [...] indo e vindo entre as superfícies em que se fixavam”<sup>102</sup>.

Uma segunda fase da existência social dos museus tem início quando, no bojo de um movimento que seria intitulado de “descolonização dos museus” – que estava inserido, com efeito, no movimento mais amplo de uma descolonização das mentalidades coloniais e das práticas sociais – alguns museus passariam a contemplar maneiras de romper com a influência da situação colonial no seu quadro de representações e no âmbito de suas ações. Esta transformação teria como base uma empreitada comunicacional (que implicava na transformação das instituições) e uma urgência por reconhecimento (proveniente dos novos públicos aos quais elas deviam servir).

---

<sup>100</sup> A noção de “situação” não corresponde aqui àquela proveniente da filosofia existencial. Ela se refere, como explica Balandier, à noção encontrada em autores das ciências sociais como H. Wallon que utilizou a expressão “situação colonial”, ou como em G. Gurvitch, sob o nome de “conjuntura social particular”, ou mesmo na noção de “fenômeno social total” (ou fato social total) na obra de Marcel Mauss. *Ibidem*, p.38.

<sup>101</sup> BALANDIER, Georges. La situation coloniale: approche théorique. Un article publié dans les **Cahiers internationaux de sociologie**, vol. 11, 1951, pp. 44-79. Paris : Les Presses universitaires de France. Disponível por ‘Les classiques des sciences sociales’, em: <<http://classiques.uqac.ca/>>. p.6.

<sup>102</sup> FABIAN, Johannes. Remembering the other: knowledge and recognition. In: \_\_\_\_\_. **Anthropology with an Attitude**. Critical essays. Stanford, California: Stanford University Press, 2001. p.176.

Prezando uma abordagem crítica do conceito, não se pode esquecer que a noção de ‘descolonização’ foi cunhada no processo de fricção dos estados colonizadores com as colônias, no momento em que o discurso ‘dominante’ lançava tentativas de remediar as consequências da situação colonial. Nosso foco na presente análise estará voltado para os enunciados da colonização no contexto dos museus das ex-metrópoles. Ao falarmos em descolonização, não se trata de investigar os “primitivos”, os “selvagens exóticos” que são idealizados como acontecia na velha antropologia<sup>103</sup>. Na nova ordem do mundo, já se sabe que são, em geral, os intelectuais do sul ou os líderes das organizações indígenas que se exprimem em seus próprios nomes e que trazem à vista a possibilidade de ‘outras’ antropologias, ou de antropologias ‘outras’. Portanto, o que se pretende aqui é analisar a construção do próprio discurso dominante sobre os Outros.

Como explica Jean-Loup Amselle, a noção de “situação colonial” colocou, para os antropólogos, a questão da determinação de seu objeto<sup>104</sup>. A tomada de consciência do colonialismo introduz, com efeito, uma ruptura brutal no curso do processo de conhecimento antropológico. O antropólogo, ao se deparar com tal noção, vê uma desordem de seu quadro de pesquisa, pois precisa se voltar para um sistema importado àquele que decidira estudar inicialmente. Embora tenha tido início no momento em que se deram os movimentos de independência dos povos colonizados como ‘nações’, o processo de descolonização não se resume à cadeia de independências nas colônias. Ele consiste em uma nova forma de pensamento iniciada pelas metrópoles e desenvolvida através de uma certa parceria com o conhecimento produzido nas antigas colônias. Dito de outra maneira, ao se tratar, na antropologia, de processos de descolonização, não se pode deixar de notar que estes não constituíram processos de libertação plena dos sistemas de dominação instaurados. Ao contrário, tratou-se de um momento de transformação das relações de dominação, em que novas formas modernas de dominação foram introduzidas e implementadas. Neste sentido, falar em descolonização significa o desenvolvimento de uma crítica acerca daqueles atores mesmos que fizeram a colonização, isto é, trata-se de uma análise, antes de tudo, da própria visão dos dominantes sobre si mesmos. Por esta razão, o estudo dos objetos nos museus está diretamente ligado ao estudo dos seus atores.

---

<sup>103</sup> AMSELLE, Jean-Loup. **Rétrovolution**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010. p.111.

<sup>104</sup> Ibidem, p.90.

Uma vez que a construção de um saber ocidental havia se mostrado – ao longo do século XIX e início do XX – relativamente fácil, por este se fazer voltado para si mesmo exclusivamente, ao se introduzir a relativização deste mesmo saber, se tornam visíveis as diversas faces do ‘objeto’ colonial. Se a colonização cristaliza as sociedades estudadas pelos antropólogos em um perpétuo “presente etnográfico”<sup>105</sup>, a descolonização é, por sua vez, uma perspectiva sobre as relações coloniais e seus desdobramentos no presente que reconhece os múltiplos interesses nelas investidos e a complexidade das redes de poder em que se inserem.

Em meio a este movimento, no campo dos museus é configurada uma mudança prática guiada por questionamentos que envolviam esta readquirida complexidade dos objetos sociais. Esta tratou de uma mudança – ainda em processo hoje – que tomou forma, em grande parte, durante os séculos XIX e XX alcançando seu auge nos anos 1970 e 1980 com o movimento da *nova museologia* e a disseminação dos museus comunitários, que deram uma dimensão global às teorias sociais responsáveis por dirigir as ações de alguns museólogos e museus no mundo<sup>106</sup>. A novidade é que, neste novo momento em que se desenha uma ‘museologia consciente’ ou ‘museologia social’, alguns museus passam a se mostrar devotados ao reconhecimento dos que foram anteriormente objetificados por propósitos de estudo e assujeitados a situações de dominação, fazendo deles ‘participantes’ nas trocas comunicacionais e nos processos de musealização. Esta participação – conceito que não deve ser deixado sem problematização – implica no reconhecimento das diferenças nas escolhas dos museus, para que ‘os Outros’ possam se fazer presentes. O reconhecimento é aqui entendido como uma condição que torna a comunicação possível, mas, como aponta Fabian, “trata-se de uma relação agonística”<sup>107</sup>, e ela envolve participantes em confronto e luta. Segundo o autor, o reconhecimento não é algo que uma parte pode simplesmente conceder à outra. Na maioria das situações ele é alcançado através de trocas (assimétricas) que apresentam consequências e desfechos alarmantes, frustrantes e, algumas vezes, profundamente perturbadores para todos os participantes.

---

<sup>105</sup> AMSELLE, Jean-Loup. **Rétrovolution**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010. p.88.

<sup>106</sup> BRULON SOARES, B. C. **Quando o Museu abre portas e janelas**. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo, 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

<sup>107</sup> FABIAN, Johannes. Remembering the other: knowledge and recognition. In: \_\_\_\_\_. **Anthropology with an Attitude**. Critical essays. Stanford, California: Stanford University Press, 2001. p.175.

Nesse contexto se coloca em prática uma nova maneira de olhar os Outros. Nos museus, o olhar – na forma de um ‘tornar visível’ – sempre conjugou uma categoria social do reconhecimento. Assim, tentando, por um instante, fazer uma antropologia reversa, o verbo ‘ver’, como relata Sahlins em um de seus ensaios sobre o Havai, pode significar ‘entender’, no sentido do termo em havaiano (*ike*), da mesma forma como em sua acepção em inglês e francês. O olho, contudo, no contexto havaiano, representa o *locus* simbólico da sujeição. Como testemunha da ordem, do mundo de formas geradas pelo chefe, o olho “é a oferenda sacrificial daqueles que violam essa ordem”<sup>108</sup>. Logo, “os dois sentimentos que permitem a transcendência do ser são, de acordo com os havaianos, o desejo e o respeito”, ambos chamados de *kau ka maka*, que literalmente quer dizer “pôr os olhos em”<sup>109</sup>. O olhar, sob esta perspectiva, funciona como instrumento de poder. E, da mesma forma que exerce a função de igualar (ou colocar no mesmo plano, ‘na altura dos olhos’) o ser olhado do que olha, tem esta como a sua pré-condição.

O movimento de conscientização do direito de representação de algumas sociedades que tocou certos museus no século XX também decorre de uma transformação fundamental na configuração da imagem sobre os Outros. Nasce, com toda a força, um projeto de recontextualização do patrimônio nos museus, que dá origem a diversas formas de “museus de sociedade” ou museus comunitários, isto é, museus que, inspirados pelas novas questões lançadas pela antropologia reflexiva, pela eclosão de múltiplos movimentos sociais e pelas novas ideias sobre inclusão social e descolonização, passam a se preocupar com a autonomização dos grupos de onde provinham os seus objetos, por tudo aquilo que foi renegado pela abordagem colonialista que definira o posicionamento destas instituições anteriormente. Este movimento se deu inicialmente em relação à França ‘esquecida’ nos processos de musealização dos centros de cultura, e, depois, nas ex-colônias independentes.

Os museus etnográficos encontram, assim, dois *tempos sociais* em sua existência enquanto instituições no Ocidente. Eles se definiram, primeiramente, pelo impacto da colonização na Europa – voltando-se quase que essencialmente para suas coleções para legitimar um saber sobre os outros povos; e, mais recentemente, eles foram tocados por um movimento de descolonização que vem abarcando os mais diferentes campos do

---

<sup>108</sup> Sahlins aponta que os chefes de mais alto tabu, “aqueles que são chamados de ‘deuses’, ‘fogo’, ‘calor’, ‘fogueiras ardentes’”, são como o sol e não podem ser olhados de frente “sem causar ferimento”. As pessoas humildes prostram-se diante deles, rosto no chão, que é a mesma posição das vítimas na plataforma de sacrifícios humanos, que, por sua vez, são chamadas de *makawela*, “olhos queimados”. SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p.38.

<sup>109</sup> VALERI (no prelo apud SAHLINS, 2003, p.38).

saber e as instituições mundiais – e, seguindo novas diretrizes de ação, se voltaram mais para as pessoas e às questões sociais. Pensando mais esquematicamente essa cadeia de transformações, George W. Stocking afirma que o foco na cultura material marca a fase que foi chamada de o “Período dos museus”<sup>110</sup> na história da antropologia, enquanto que a fase seguinte teria sido marcada por uma preocupação crítica sobre esses objetos dos Outros, constituindo, segundo o autor, uma fase mais “meta-histórica, filosófica ou teórica”<sup>111</sup>. No campo dos museus tal mudança seria conhecida como a passagem de uma ‘museologia tradicional’ para o que viria a ser definido como uma ‘museologia social’.

Atualmente, somos confrontados com museus que tendem a seguir estas duas vertentes museológicas distintas e marcantes. Em ambas, a preocupação com as coisas, e com o que as coisas representam, tende a se traduzir hoje no comprometimento com a restituição de sentimentos, crenças, orgulho e todo tipo de capital simbólico que se encontra em disputa. Através das transações pelas quais estes foram responsáveis, os museus tiveram que lidar com embates culturais conflituosos. Ao atribuir valor aos objetos, um dado museu fabrica uma cultura por meio da representação. É, então, inequívoco que o que de fato está em disputa são os sentimentos e o poder da representação ela mesma, o que torna mandatório para os museólogos que tenham em mente a natureza das relações de poder implicadas em seus trabalhos, reconhecendo como estas relações são historicamente construídas de modo desigual e hierarquizado.

*O museu é um fluxo de coisas*, e esta pode parecer uma afirmativa desafiadora, porque denota a natureza transitória de nossa própria realidade social. Um museu – como uma coisa social, em si mesmo – pode ser pensado e desconstruído de maneiras variadas, através de diferentes arranjos. Aqui foi escolhido entender os museus de acordo com o conjunto de suas práticas expressas em uma cadeia museológica que é produtora de enunciados e de valores nas sociedades, e não meramente a partir da representação idealizada que, algumas vezes, fazemos deles.

---

<sup>110</sup> STURTEVANT (1969, p.622 apud STOCKING, 1985, p.3).

<sup>111</sup> STOCKING, George W. Essays on museums and material culture. In: \_\_\_\_\_ (ed). **Objects and others**. Essays on museums and material culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995. p.3.

## 1. A invenção dos museus dos Outros

Quando, a partir de meados do século XIX, em muitos museus europeus, começou a ganhar importância o caráter científico das coleções etnográficas procedentes dos países colonizados, especialmente africanos e asiáticos, assim como as próprias coleções fruto das chamadas ‘culturas tradicionais’ europeias, se tem um momento efervescente das representações da ‘diferença’ nestes museus, o que significou o início de um longo processo de definição ‘de si mesmo’ para estes países que minuciosamente orquestraram o nascimento de suas próprias culturas nacionais. O processo de exaltação dos valores tradicionais das nações, nesse período, se deu como uma tentativa profícua de formação identitária que consistiu em determinar o patrimônio de cada nação e em difundir o seu culto<sup>112</sup>. Anne-Marie Thiesse indica que para fazer advir “o novo mundo das nações”, não bastava se inventariar a sua herança, mas era preciso também inventá-la<sup>113</sup>. Com este propósito passam a ser criados numerosos museus comprometidos com a encenação das novas nações.

Nesse momento, os museus etnográficos, já atuando como instâncias de reconhecimento, passam a colocar em prática um modo de olhar os Outros que tem como objetivo traçar os limites daquilo que constituiria a própria identidade europeia. Um fenômeno que não ocorre isoladamente já que apresenta natureza relacional e comunicacional, o reconhecimento vem em forma de “universos” ou “sistemas”, como explica Marc Augé. Mas esse autor prevê que a única relação possível entre universos de reconhecimento é “o mútuo não reconhecimento”<sup>114</sup>, o que quer dizer o mero reconhecimento da diferença. Segundo uma vertente um pouco distinta, a identidade étnica oferece um sentido de continuidade com o passado e dignidade pessoal a membros de um dado grupo. Fredrik Barth aponta que as fronteiras de um grupo étnico são mantidas, por um lado, com base em uma *origem comum presumida*, por outro, em função das diferenças que agrupam determinadas formas de comportamento<sup>115</sup>. Segundo ele, ainda, é para agir que as pessoas possuem categorias, e é a interação, e não a contemplação, que as afeta significativamente<sup>116</sup>. A etnicidade pode apresentar

---

<sup>112</sup> THIESSE, Anne-Marie. **La création des identités nationales**. Europe XVIIIe-XIXe siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2001. p.12.

<sup>113</sup> Ibidem, p.13.

<sup>114</sup> AUGÉ (1998 apud FABIAN, 2001, p.159).

<sup>115</sup> BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke. (org.) **O guru, o iniciador, e outras variações antropológicas**. Fredrik Barth. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p.25-67. p.54.

<sup>116</sup> BARTH, loc. cit.

importância variável em situações distintas, e depende dos próprios agentes atribuírem sua significância. Esta é a razão pela qual o critério antropológico para a determinação da etnicidade é, em primeiro plano, a autoatribuição desses agentes. Em alguns casos, todavia, identidades étnicas são impostas de fora, por grupos dominantes, àqueles que não querem fazer parte do grupo ao qual são designados.

Partindo da lógica da diferenciação, Benoît de L'Estoile, sugere que os museus possam ser repartidos em duas categorias do ponto de vista de sua relação com a identidade: “os museus de Si” e “os museus dos Outros”<sup>117</sup>. Segundo o autor, a situação mais frequente seria a de um “museu de Si”, “que expõe os tesouros de um grupo local, de uma *comunidade*”<sup>118</sup>. Estes museus, destinados a responder à questão “quem somos nós?”, se dirigem simultaneamente ao visitante exterior e à própria ‘comunidade’. Acompanhando este pensamento, é possível compreender os museus ditos atualmente como comunitários enquadrando-os nesta categoria. Estes, voltados para a afirmação de uma identidade coletiva enraizada em um passado comum<sup>119</sup>, foram, a partir do final do século XX, proclamados por seus criadores como “espelhos”<sup>120</sup> das comunidades que são, elas mesmas, responsáveis por seu desenvolvimento e gestão. A questão contemporânea, entretanto, para os museus comunitários em diferentes países do mundo<sup>121</sup> diz respeito a quanto da preocupação com a performance para um Outro – ou para os ‘visitantes’ externos – vem influenciando na própria imagem que os grupos constroem para si mesmos.

Por outro lado, a noção de um “museu dos Outros” proposta pelo autor, é considerada como categoria muito mais escassa. Neste tipo específico de museu, a delimitação do seu domínio se dá de forma negativa. Para L'Estoile, trata-se de um caso em que os Outros são determinados pelo contraste com o Nós<sup>122</sup>. Assim, o “museu dos Outros” expõe as “coisas dos Outros”, ou seja, objetos que teriam por característica predominante o fato de serem exóticos, de serem originários de um lugar distante,

---

<sup>117</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.11.

<sup>118</sup> L'ESTOILE, loc. cit. Grifos do autor.

<sup>119</sup> Ibidem, p.12.

<sup>120</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. Définition évolutive de l'écomusée. **Museum**, Paris, UNESCO, v. XXXVII, n. 148, p.182-183, 1985. Passim.

<sup>121</sup> Estes museus vêm, nas últimas décadas, ganhando uma dimensão mundial na medida em que, após se disseminarem amplamente por países da Europa e das Américas, atualmente já podem ser encontradas experiências comunitárias com o patrimônio em alguns países da Ásia, entre eles China e Índia.

<sup>122</sup> O autor utiliza os termos “Outros” e “Nós” em maiúsculas para assinalar que, no que diz respeito aos museus, estes não designam os grupos objetivos ou reificados, mas formas de representar as identidades coletivas, em que “o referente é variável de acordo com os contextos”. L'ESTOILE, op. cit., p.13.

estrangeiro<sup>123</sup>. Mas estes museus, supostamente, também tratariam de um Si, como na identidade de um Nós que se compõe por diferenciação. Fica entendido, portanto, que as categorias traçadas por L’Estoile para dividir os museus não constituem opostos objetivos, mas são categorias porosas que podem facilmente se confundir. Se, por um lado, os “museus de Si” correm o risco de se definir no olhar – muitas vezes imaginado, outras vezes real – de um Outro determinante, por outro, os ditos “museus dos Outros” são destinados a apontar nos Outros aquilo que falta no Nós dominante, compondo uma identidade por meio da sua negação. Logo, o problema da negação do Nós nos Outros nestes museus, como se poderá observar, é o de se *ver o Outro considerando apenas a cultura do Nós dominante*.

Considerando que todos os museus podem ser interpretados pelo viés antropológico, uma das hipóteses que esta tese sustenta é a de que todos os museus, em certa medida, podem ser pensados como ‘museus dos Outros’, ainda que estes Outros de que falem os museus sejam os seus próprios idealizadores e gestores. Mesmo quando se está falando de si, o exercício do estranhamento é necessário para construir o distanciamento entre o sujeito e o objeto. Em museus comunitários, ainda que se fale em fazer o museu para *si*, é inequívoco que, nesse processo, a própria comunidade, ao criar uma imagem de si, veja-se Outra, através de um olhar etnográfico que é necessário para a criação do museu. É, ainda, inegável que em grande parte dos museus comunitários, mesmo em meio à comunidade, estejam bem marcadas as categorias de espectador e de objeto do olhar. *Não há museu sem olhar, e não há olhar sem distanciamento*. Ainda que, como propõe L’Estoile, os museus ditos ‘de sociedade’ sejam “a herança de projetos de afirmação de uma identidade coletiva enraizada em um passado comum”<sup>124</sup>, é preciso que se questione se existem de fato estes museus de Si, em que as pessoas envolvidas estão mais preocupadas com a imagem para si mesmas do que com aquela que irão transmitir para um público de Outros. Se a própria identidade é performance, como conceber um museu identitário sem plateia?

A presente tese parte da análise do contexto museológico francês, e da crise do modelo de museus etnográficos vigente no século XX, marcada particularmente pela passagem do tempo da hegemonia do *Musée de l’Homme* para o surgimento do *Musée du quai Branly*, buscando discutir o movimento de recontextualização – que perdura até

---

<sup>123</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.13.

<sup>124</sup> Ibidem, p.12.

o presente – dos objetos musealizados. Em primeiro lugar, deve-se analisar em que circunstâncias se formaram esses museus que deram origem às transformações de que iremos tratar, e qual a natureza das relações que estes estabeleciam com os povos que apresentavam nas exposições e estudavam em suas reservas. Para Nélia Dias<sup>125</sup>, cada etapa do processo de renovação teórica da etnologia francesa é acompanhada de um projeto museográfico<sup>126</sup>. No século XIX, e ainda no início do XX, a criação de museus etnográficos respondia às necessidades inerentes da etnologia. Pode-se dizer que se por um lado esses museus se limitavam às demandas de uma ciência em vias de se consolidar, por outro, a própria antropologia (ou etnologia como era tratada no contexto francês da época), no momento de sua formação, surge como uma disciplina fortemente ligada às coleções dos museus. O papel que estes museus rapidamente adquirem para a disciplina tem a ver com a ausência de instituições universitárias, onde a antropologia pudesse se desenvolver. Havia, assim, a pretensão explícita de que os museus deviam se comportar tanto como escola, para disseminar o conhecimento acumulado, quanto como laboratório, lugar, por excelência, onde a pesquisa etnológica seria desenvolvida. Inserida nos museus, a pesquisa etnológica estava limitada a se orientar em direção ao estudo descritivo e comparativo dos elementos materiais das culturas.

A qualidade de “prova”, de “arquivo material”, de “peça de convicção”, de “testemunho”, conferida ao objeto etnográfico fazia dos museus que os guardavam centros de referência e de informação, e templos das verdades sobre o Outro – no singular, pois neste momento se configurava uma ciência do Outro, que abarcava as diferenças de todos os tipos como se fosse possível uma só manifestação do exótico, um Outro essencializado. O objetivo implícito era o de se buscar uma unidade no Outro, pois por meio dela se poderia confirmar o valor da diferença da civilização europeia, e, particularmente dos franceses, já que se definia, neste momento, o propósito duplo, simultaneamente humanista e nacionalista. Neste movimento, os museus etnográficos teriam, gradativamente, passando de uma abordagem geral a uma perspectiva centrada sobre as particularidades nacionais e regionais, mudando a sua orientação<sup>127</sup>. A questão identitária – marcada pela relação do Nós *contra* o Outro – estava, desde então, colocada.

---

<sup>125</sup> DIAS, Nélia. Musées. In: BONTE, Pierre & IZARD, Michel (dir.). **Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie**. Paris : Quadrige/PUF, 1991. p.496.

<sup>126</sup> A museografia se caracteriza por aquilo que Amselle denomina de “envelope museal”, isto é, quando a forma museográfica é estabelecida em relação ao conteúdo exposto. AMSELLE, Jean-Loup. **Rétrovolution**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010. p.186.

<sup>127</sup> DIAS, op. cit., p.497.

Como herdeiro do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, o *Musée de l'Homme* corresponde a uma definição dupla: ele é um museu consagrado à espécie humana em seu conjunto, e um museu consagrado às civilizações não europeias (ou classificadas pelos europeus na categoria imprecisa de 'não ocidentais'), assim como ao folclore europeu<sup>128</sup>. Estava presente nesse museu, no momento de sua criação, no final da década de 1930, a perspectiva antropológica que parte da unidade do gênero humano como premissa original, e chega à aceção definidora da disciplina, que admite e afirma a existência inegável da diversidade. O *Musée de l'Homme* foi o lugar onde Paul Rivet, seu principal idealizador, colocou em prática a sua maestria no desenvolvimento museológico, como verdadeiro empreendedor científico que teve um papel decisivo em todas as criações institucionais que se deram no período entre guerras. Os museus etnográficos, nesse momento, na França, adquirem o caráter de importantes centros de ciência, e definidores da nação. A questão de como interpretar a diversidade no mundo, aqui era respondida com uma forte afirmação da própria identidade daqueles que tinham o domínio do olhar sobre esse mundo, que só no final do século XIX e início do XX passou a ser culturalmente explorado com mais atenção.

Por outro lado, o museu que vem ajudando a redefinir um modelo de museus etnográficos no século XXI, o quai Branly, propõe uma nova interpretação das diferenças, rompendo com a tradição anterior. Está presente nos discursos políticos e profissionais em prol do *Musée du quai Branly*<sup>129</sup> a ideia de que sua legitimação repousa sob a concepção de uma ruptura dos “tempos depreciativos”, associados ao passado colonial, e a um presente que marcaria o inverso, os “tempos de reconhecimento” que simbolizam a criação de um *Musée des Arts premiers*<sup>130</sup>. O colonialismo é, a partir desta ruptura, visto como um erro ou uma ‘falha’, e, portanto, a mudança de posicionamento deveria tratar de um tipo de *restituição*, no sentido de “um crime que demanda reparação”<sup>131</sup>. Simultaneamente, a exaltação da “arte primitiva”, como uma das formas de reparação, resultou na legitimação de um ‘novo’ tipo de arte e de um novo tipo de museu. Este capítulo tem o objetivo duplo de analisar a formação de um olhar francês sobre o mundo a partir das primeiras coletas e exposições dos museus

---

<sup>128</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.190.

<sup>129</sup> Que serão explorados mais a fundo no item 1.3 deste capítulo.

<sup>130</sup> Museu de Artes primeiras. DEGLI e MAUZÉ (2000 apud L'ESTOILE, 2007).

<sup>131</sup> L'ESTOILE, op. cit., p.26.

etnográficos na França, e compreender o olhar francês sobre esse patrimônio atualmente.

As categorias apontadas por L'Estoile, como ele mesmo admite<sup>132</sup>, são contínuas, e, de certa forma, imprecisas, o que denota o próprio estudo do *Musée du quai Branly* realizado em sua obra, revelando como um museu dos Outros pode ter muito a informar sobre o Nós por detrás da sua criação. Os termos Nós e Outros, utilizados por ele sem que designem grupos objetivados e reificados, não são absolutamente claros para tratar de identidades, ainda que sejam necessários de ser usados ocasionalmente para demarcar um contexto de disputas em que as partes 'se olham' – sem necessariamente se ver. Os 'Outros', pois, inventados no olhar antropológico, que é um olhar construído, produzido para um determinado fim, podem, então, ser entendidos como “outros” universos de compreensão, sem que os universos dominantes deixem de repercutir sobre a própria imagem que estes povos, designados pela diferença como Outros, têm de si mesmos e produzem para aqueles que os vislumbram.

Com os museus que, atualmente, se autoproclamam “sociais”, e o advento do turismo de massa, esse olhar sobre o Outro, inventado na relação etnográfica é agora reproduzido nos mais variados níveis da esfera social. Passando por um vasto processo de relativização, graças à perspectiva que busca ver as coisas em contexto, este olhar evidencia que a percepção dos Outros é, ela mesma, construída nele, podendo ser lançado até mesmo para dentro das sociedades dominantes, em relação àqueles que estão 'próximos', mas que de fato nunca fizeram parte da 'Nossa cultura' – como, por exemplo, as “comunidades negras” em países predominantemente brancos, os diversos tipos de guetos, os grupos marginalizados.

Acompanhando esse processo de relativização dos 'olhares' do senso comum sobre populações 'distantes', a antropologia passa a ser vista cada vez menos como *a ciência que olha*, para constituir uma *ciência dos olhares*. Ao mesmo tempo em que estuda olhares, ela se volta para a compreensão das próprias coisas que se dão aos olhos, as imagens capturadas e aquelas que se deixam capturar, as que são intencionalmente produzidas para o olhar, isto é, para quem está vendo de longe.

---

<sup>132</sup> L'ESTOILE, Benoît de. Banca da defesa do Projeto de Tese de Doutorado de Bruno C. Brulon Soares. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense. (PPGA / UFF). Niterói, 28 de abril de 2010. Informação verbal.

### 1.1 A viagem do olhar: a missão Dakar-Djibouti e o teatro das diferenças

A afirmação de que o exercício básico dos museus consiste em colocar em cena ‘mundos imaginados’ pode ser bem entendida se nos remetermos ao contexto da coleta de objetos que resultou na formação dos primeiros museus etnográficos na Europa. As primeiras viagens às terras habitadas pelos povos que despertavam, nos ‘olhos ocidentais’, o ar de mistério e o exotismo que passaram a defini-los, resultaram, em certa medida, na confirmação das pré-noções que traziam nas imagens guardadas em suas mentes aqueles viajantes precursores.

A missão etnográfica e linguística Dakar-Djibouti<sup>133</sup>, que aconteceu entre 1931 e 1933, inaugura oficialmente a era das grandes pesquisas de campo da etnologia francesa. A direção científica e administrativa da missão foi confiada a Marcel Griaule, então assistente do laboratório de etnologia da Universidade de Paris<sup>134</sup>. Essa viagem marcou, de forma significativa, a fabricação do olhar francês sobre esses Outros aos quais só se poderia ter acesso por meio da viagem fantástica às terras demasiadamente distantes – na geografia e na cultura, mas principalmente na cultura – sobre as quais não havia ideias confiáveis e precisas.

A pretensão, então, para se alcançar o conhecimento sobre esses povos longínquos, era a de se utilizar um método científico que permitiria obter – na coleta de objetos, somada ao registro dos dados – fatos concretos e comprobatórios, que levariam à conclusão de que as imagens vagas já existentes eram, ao menos parcialmente, verdadeiras<sup>135</sup>. Redigidas por Michel Leiris, as “*Instructions sommaires pour les collecteurs d’objets ethnographiques*”<sup>136</sup> propunham um sistema de classificação e um modelo de ficha descritiva dos objetos etnográficos; classificação esta que até quase o

---

<sup>133</sup> A missão durou vinte e um meses e atravessou a África do Atlântico ao mar Vermelho, ao longo da margem inferior do Saara. A expedição também desenvolveu prolongadas estadias etnográficas no Sudão francês (Mali), onde Griaule foi o primeiro a fazer contato com os Dogon de Sanga. Participaram da missão, além de Griaule, André Schaeffner, Deborah Lifchitz e Michel Leiris, entre outros, tendo cada um deles funções específicas ligadas à observação, pré-estabelecidas. CLIFFORD, James. Poder e diálogo na etnografia: a iniciação de Marcel Griaule. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica**. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p.163.

<sup>134</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.8.

<sup>135</sup> Como afirma Michel Leiris – escritor e secretário arquivista da missão – em seu diário de campo, a etnografia naquele momento se destinava para legitimar uma ciência humana, e “a observação desinteressada não a conduziria ao *contato*”. LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. São Paulo: COSACNAIFY, 2007 [1934]. p.48. Grifos do autor.

<sup>136</sup> “Instruções sumárias para os colecionadores de objetos etnográficos”. Alguns milhares de exemplares das Instruções seriam difundidos entre os administradores e colonos residentes dos territórios que seriam atravessados pela missão. JAMIN, op. cit. p.10.

final do século XX foi utilizada para inventariar e arquivar as coleções que entravam no *Musée de l'Homme*<sup>137</sup>. Com caráter claramente prescritivo, as *Instruções*<sup>138</sup> indicavam não apenas o que se devia coletar, mas também *como* se devia coletar. Assim, como aponta Jamin, a paixão pela coleta etnográfica, como um impulso “selvagem e brutal”, foi colocada em prática, paradoxalmente, de forma racional, organizada, padronizada e sistemática<sup>139</sup>. Essa racionalização da coleta, que a tornava minuciosamente ritualizada, fazia com que ela, de certa maneira, se ligasse a uma visão da África espetacular, por razão de este empreendimento constituir um olhar que a “civilização ocidental” lançava sobre estes povos, colocando-os, pouco a pouco, como caracterizou Jamin, em *situação de espetáculo*<sup>140</sup>. Tudo se passava como se o conhecimento sobre estas culturas só pudesse decorrer das representações pré-estabelecidas no imaginário francês sobre elas<sup>141</sup>.

Sabe-se que a ‘descoberta’ da “Arte negra” e depois do jazz, nas primeiras décadas do século XX, constituíram um período intenso de reconhecimento (ou, simplesmente, conhecimento) sobre estas culturas “primitivas”, particularmente as “negras”, neste momento, e que contribuiriam para que estas se fizessem presentes em certos museus que apresentavam uma visão sobre os Outros nessa época. Este constituiu, segundo Jamin, um dos momentos-chave do surgimento do espetáculo de culturas<sup>142</sup>. A construção desse espetáculo se dava ainda exclusivamente no olhar dos europeus, como fica evidente com o exemplo do jazz.

Ao tratar desse estilo musical, André Schaeffner, musicólogo que participou da missão Dakar-Djibouti, observa que os africanos se mantinham indiferentes ao som dos discos de jazz<sup>143</sup>. Considerando que o jazz conservara pouco dos traços que remetiam a suas raízes africanas, uma vez que havia chegado à França no final da Primeira Guerra Mundial, tendo passado de forma marcante pelos Estados Unidos, no contexto africano ele não era percebido ainda como espetáculo. A própria noção da música entre os povos

---

<sup>137</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l'Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Cahiers Ethnologiques*. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.10.

<sup>138</sup> GRIAULE, Marcel & LEIRIS, Michel. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Paris: Musée de l'Homme, 1931.

<sup>139</sup> JAMIN, op. cit., loc. cit.

<sup>140</sup> JAMIN, loc. cit.

<sup>141</sup> Deve-se lembrar que, graças a Georges Henri Rivière, que, neste momento trabalhava lado a lado com Paul Rivet no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, e que estabelecia inúmeros contatos na sociedade francesa para o benefício do museu, a missão foi patrocinada pela alta sociedade parisiense, que tinha sobre a África uma imagem que se construía progressivamente a partir dos poucos vestígios que lhes chegavam – através de fontes variadas, isto é, nem sempre provenientes da própria África – que remetiam a essa cultura pouco conhecida.

<sup>142</sup> JAMIN, op. cit., p.12.

<sup>143</sup> SCHAEFFNER (1926 apud JAMIN, 1984).

da África envolvia muito mais do que o som, uma vez que estes povos “tocavam com seus corpos tanto quanto com seus instrumentos”, parecendo estar em um transe<sup>144</sup>. Logo, o jazz, nesse momento, constituía música africana apenas nos ouvidos de não africanos. Ao serem encenadas, colocados no espetáculo, as “coisas negras”, personificadas e simbolizadas pelos corpos nus, se viam reduzidas à sua expressão mais simples: não se tratava de *uma cultura negra* (que em outros lugares era apresentada sob uma forma artificial, caricatural, como se não tivesse importância alguma), mas sim *da natureza negra*. Neste sentido a sua teatralização constituía um tipo de tradução cênica de um evolucionismo racial. Os “negros” não eram mostrados em sua cultura, mesmo que primitiva, mas eram exibidos em sua natureza que se supunha ser primitiva. Com efeito, neste momento, existia um exotismo que era inerente à metrópole, e que nela se desenvolvia, expresso na música, nas artes plásticas – como, por exemplo, no cubismo – e na vida noturna dos artistas e intelectuais. Como escreveu Michel Leiris à Rivière, em meio à missão Dakar-Djibouti: “Eu penso no retorno, nas festas que será possível fazer – um pouco de exotismo enfim!”<sup>145</sup>.

Essa representação não deixou de pesar na abordagem etnográfica da missão, nem, por consequência, na constituição de seu objeto científico. Fosse com as máscaras dogon, ou com os aspectos teatrais da possessão entre os etiópicos de Gondar, ela parecia se interessar, sobretudo, pelo aspecto espetacular das sociedades observadas. Por sua vez, tais sociedades, ao se fazerem objeto de observação, também recebiam estes etnólogos com o espetáculo de suas próprias culturas, como é possível notar a partir dos registros de Michel Leiris, em seus diários de viagem. Na chegada ao Camarões, por exemplo, Leiris descreve o primeiro contato com os Kirdi<sup>146</sup>, como o momento de uma “grande demonstração da gente da montanha, que nos honra com um simulacro de combate e com um tantã acrescido de múltiplos instrumentos (tambores e diversos tipos de trombetas)”<sup>147</sup>. Em seguida, novas performances iriam mediar o encontro dos europeus com esse grupo e com outros. Com efeito, as suas inferências teriam base, em grande parte, nos momentos de encenação dos povos africanos para estes observadores estrangeiros: “A exibição de combate deles é bem menos

---

<sup>144</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.13.

<sup>145</sup> « Je pense au retour, aux ballades qu’il sera possible de faire – un peu d’exotisme enfin ! » (no original). LEIRIS, Michel. Sanga Dolo (Soudan français), 16 octobre 1931. In : JAMIN, Jean (org.). Lettres de Michel Leiris à Georges Henri Rivière (1931). **Gradhiva**, n.1, 1986. p.28.

<sup>146</sup> Grupo étnico não islamizado do Camarões.

<sup>147</sup> LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. São Paulo: COSACNAIFY, 2007 [1934]. p.230.

convincente do que a que vimos entre os Dogon; justamente por serem mais guerreiros, são piores atores”<sup>148</sup>. Neste contexto, as fronteiras entre a realidade e a performance não estavam claramente delimitadas, como fica evidente na descrição da compra de uma faca de arremesso de um guerreiro kirdi, “que se recusa, sorrindo, a mostrar para uma fotografia como é usada, porque entendeu que se tratava não de uma simples encenação, mas de ferir alguém de verdade”<sup>149</sup>.

A ‘verdade’, então, era relativizada pela performance, já que o que se observava era o teatro das culturas ditas ‘não ocidentais’. É inequívoco reconhecer, ainda, que a noção de *fato social total* introduzida por Marcel Mauss (considerando que Griaule, Leiris e Schaeffner haviam sido seus alunos) os convidava a refletir sobre a ideia de que uma sociedade podia se apresentar, se colocar em espetáculo através de certos rituais<sup>150</sup>. A ideologia ou os estereótipos que se referiam às “coisas negras” se encontravam ali consolidados por uma teoria do fenômeno social. É possível, pois, justificar o fato de que quase a metade dos objetos coletados na missão (sobre um total de 3.600 objetos) terem sido justamente objetos rituais ou de divertimento. Estes foram distinguidos em duas categorias elaboradas pelos redatores das *Instruções*, sendo estas “Estética” e “Monumentos da vida social”; em suma, estes foram ‘objetos do olhar’, uma vez que estavam destinados à contemplação.

Esses objetos eleitos – supostamente pelos próprios grupos – para que fossem oferecidos à visão, dependiam de um olhar treinado dos pesquisadores para que fossem percebidos como partes de fatos sociais totais. O curso de etnografia oferecido por Mauss tinha a intenção explícita de “ensinar a *observar* e classificar os fenômenos sociais”<sup>151</sup>, com o objetivo de se constituir um “verdadeiro arquivo” das sociedades observadas. A metodologia adotada pelos etnógrafos que formavam a equipe de Griaule tinha como base, portanto, a ideia de que todo ‘fato’ é suscetível de múltipla codificação, fazendo sentido em diversos contextos e implicando a sua compreensão o

---

<sup>148</sup> LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. São Paulo: COSACNAIFY, 2007 [1934]. p.238.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p.232.

<sup>150</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.17.

<sup>151</sup> MAUSS, Marcel. **Introducción a la etnografía**. Madrid: Ediciones ISTMO, 1967 [1847]. p.11. Grifos do autor.

conjunto ‘total’ de relações que constitui a sociedade em estudo<sup>152</sup>, o que servia como encorajamento para se captar o conjunto enfocando-se uma de suas partes.

Griaule experimenta um método de pesquisa original, fundado na *observação plural*<sup>153</sup>, e que, com relação ao paradigma do espetáculo, proposto por Jamin, este não deixa de recorrer a alguns procedimentos utilizados pela televisão. Essa observação consiste em multiplicar os procedimentos de investigação entre os membros da missão<sup>154</sup> – um mesmo evento é observado por diferentes olhares, de diversos ângulos de visão, e cada um desses olhares está treinado para contemplar um aspecto particular do ‘espetáculo’ (a música, a dança, os aspectos linguísticos, etc.). O objetivo é uma maior cobertura dos acontecimentos sociais e rituais, e uma fidelidade à realidade registrada. Segundo uma perspectiva empirista, o etnógrafo deveria se contentar em registrar os fatos. Entretanto, é inegável que nesta abordagem ele “acessa mais a cultura ‘ideal’ do que a cultura ‘real’ da sociedade observada”<sup>155</sup>. O observador, por sua presença discreta em si mesma perturba o campo das investigações, e a concepção de um olhar neutro é fruto de um idealismo sociológico. Havia ainda uma dimensão normativa na metodologia da coleta, ou ideológica, segundo a qual o saber acerca de alguns se tornava não apenas o saber sobre todos, mas o saber do todo<sup>156</sup>. Com base nessa premissa, a metodologia de entrevistas e de pesquisa adotada por Griaule era uma metodologia da suspeita. Griaule acreditava na necessidade de um método que o permitisse alcançar os conteúdos das “zonas secretas” das sociedades indígenas, aquelas que são ao mesmo tempo as “zonas interditas”<sup>157</sup>. Para fazer isso ele buscava contornar, ou destruir, a resistência.

Com efeito, esta visão particular, que se propõe a olhar por detrás das máscaras para saber o que elas escondem, via no espetáculo a possibilidade de desconfiar do que estava sendo mostrado deliberadamente, para que fosse possível se alcançar os ‘verdadeiros’ fatos por detrás da encenação. Ao penetrar nestes disfarces conscientes ou inconscientes, o pesquisador do campo tinha de explorar quaisquer vantagens, quaisquer

---

<sup>152</sup> CLIFFORD, James. Poder e diálogo na etnografia: a iniciação de Marcel Griaule. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica**. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p.173.

<sup>153</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.24.

<sup>154</sup> JAMIN, loc. cit.

<sup>155</sup> Ibidem, p.30.

<sup>156</sup> Ibidem, p.38.

<sup>157</sup> Ibidem, p.40.

fontes de poder, qualquer conhecimento não baseado na interlocução que ele pudesse adquirir<sup>158</sup>. A própria noção do espetáculo na antropologia hoje prevê que o espetáculo em si mesmo não é suficiente. Ele se torna signo, ou mesmo sinal segundo a lógica do fato social total, ele revela um código cultural ou ao menos anuncia possuir um código. Para Jamin, ele parece ser a tradução ou a projeção cênica de um universo mental. Com efeito, todo o espetáculo indígena tendia, nos olhos do etnógrafo, a se transformar em ritual<sup>159</sup>, e era a perspectiva espetacular que permitiria se produzir o objeto no sentido em que se produz uma prova.

Na etnografia realizada por Griaule, a observação visual era uma forma de informação fundamental. O olhar, entretanto, também tem um papel de vigilância. Sua agressividade e seu papel disruptivo estão conscientes no relato<sup>160</sup>. E os próprios pesquisadores se sentem sob vigilância, já que no campo – diferentemente de como acontecia nos museus – os olhos dos Outros também estão presentes. Estava claramente exposto que o olhar neutro não podia existir, e para isso Griaule coloca em cena na narração a própria figura do pesquisador, quando, ao usar a voz passiva, se refere a si mesmo através de termos genéricos como “o homem branco”, “o europeu”, “o estrangeiro”, “o viajante”<sup>161</sup>.

James Clifford levanta a importante suspeita de que, como somos levados a crer, Griaule via a própria cultura como uma performance ou espetáculo. É significativo nesse aspecto, como apontam alguns autores<sup>162</sup>, que Sanga, a comunidade dogon mais acostumada à etnografia, seja hoje o principal centro turístico da região, encenando suas danças para estrangeiros. Nos primeiros encontros coloniais – e especialmente no encontro de Griaule com os Dogon – ficava marcado um *‘choque de expectativas’* que podia se refletir na performance para o Outro (que aqui é tanto o observador como o observado). Este patrimônio extraído dessas performances do Outro para constituir as coleções etnográficas dos museus tem como eixo principal a ideia de que quando um indivíduo (o ator) está na presença imediata de outros, a “sua atividade terá um caráter

---

<sup>158</sup> CLIFFORD, James. Poder e diálogo na etnografia: a iniciação de Marcel Griaule. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica**. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p.177.

<sup>159</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.37.

<sup>160</sup> CLIFFORD, op. cit., p.179.

<sup>161</sup> Ibidem, p.187.

<sup>162</sup> Clifford, 2008; Ciarcia, 2003.

promissório”<sup>163</sup>. Independentemente do objetivo particular que o indivíduo tenha em mente e da razão desse objetivo, será do interesse dele regular a conduta dos outros, principalmente a maneira como o tratam. Para Griaule, o papel do pesquisador no campo era o de se desvencilhar desses interesses para se alcançar os fatos. A etnografia, logo, deveria ser composta de o maior número de detalhes possível, para que se pudesse obter uma imagem da ‘realidade’. Os objetos coletados eram “*testemunhos*” dessa realidade.

A partir da impulsão decisiva de Paul Rivet, professor no *Muséum national d’histoire naturelle*<sup>164</sup> e de Georges Henri Rivièrè (respectivamente diretor e subdiretor do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*), a missão Dakar-Djibouti ofereceu às pesquisas de campo os meios técnicos e científicos de realização e, sobretudo, um quadro institucional de exercício. Como atesta Rivièrè, Griaule teria concebido um “sistema integrado, das disciplinas da arte àquelas do homem e da natureza; das tecnologias tradicionais até as tecnologias antigas”, e ao retornar ele iria desempenhar “o papel principal nas exposições dos resultados da Missão”<sup>165</sup>. Neste sentido, graças aos iniciadores diretos da missão, o desenvolvimento da etnografia alcança a profissionalização da disciplina. Submetidos a um rigoroso protocolo de observação e de coleta de materiais, controlados pelos organismos de pesquisa e de ensino, eles adquirem um estatuto científico<sup>166</sup>. A missão foi concebida como uma empresa de coleta de objetos etnográficos<sup>167</sup> destinados a preencher as lacunas, importantes naquele contexto, das coleções africanas do museu do Trocadéro. Estes objetos serviriam, portanto, para introduzir o público da metrópole “às coisas coloniais”<sup>168</sup>, bem como à função social da etnografia.

A partir dos resultados da expedição, o *Musée d’Ethnographie* se confirma como palco para o teatro das diferenças, que colocava em cena o encontro entre atores de

---

<sup>163</sup> GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009. p.13.

<sup>164</sup> O *Muséum* nacional de história natural, em Paris, foi responsável pela institucionalização do domínio da história natural, ciência fundada em coleções de espécimes e objetos materiais, desde 1793. Este procurava um modelo metodológico a se seguir para uma descrição científica dos povos, e aproximou a etnografia das ciências naturais. GROGNET, Fabrice. *Objets de musée, n’avez vous donc qu’une vie? Gradhiva* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008. URL : <http://gradhiva.revues.org/473>. p.3.

<sup>165</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. *Témoignage*. p.IX-XX. In : **Ethnologiques**. Hommages à Marcel Griaule. Paris : Hermann, 1987. p.X-XI.

<sup>166</sup> JAMIN, Jean. *Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*. **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.19.

<sup>167</sup> No decorrer da missão, nos territórios que estavam sob a dominação e a influência dos franceses, eram coletados uma média de 303 objetos por mês; nos territórios sob dominação de outros países (como a Inglaterra), ou nos países independentes (como a Etiópia), eram coletados, em média, 16,9 objetos por mês. *Ibidem*, p.26.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p.23.

culturas distintas. Ao enfatizar no visitante o papel de observador dessas culturas – e nunca o de participante delas, o que seria impossível de se pensar naquele contexto – esse museu reifica o estranhamento da relação etnográfica, dando continuidade ao espetáculo dos Outros.

## 1.2 A etnologia nos museus: a reinvenção de uma ciência francesa

Foram dois os antecedentes primordiais para que os museus etnográficos ganhassem importância no século XIX, ambos ligados inequivocamente ao sistema político colonial e à disseminação do conhecimento sobre os Outros, e marcando momentos de grande importância para o contexto museológico na Europa.

Ainda no século XVII o gosto pela curiosidade se difunde na Europa e os tipos de coleções se multiplicam. Os *gabinets de curiosidades* – considerados, hoje, como o principal antecedente do modelo do museu tradicional<sup>169</sup> – se espalham pela Europa já a partir de 1550, se tornando mais populares no século seguinte. Estes eram chamados, nos países germânicos, de *Kunst und Wunderkammer*, câmaras de artes e maravilhas, e neles eram exibidas, ao lado das antiguidades e peças históricas, já presentes nas coleções particulares, numerosas naquele século, novos tipos de objetos: curiosidades naturais, raridades exóticas; fósseis, corais, flores e frutos provenientes de regiões distantes, animais monstruosos e fabulosos<sup>170</sup>. Estes gabinetes com coleções eram indicadores claros da disseminação de uma concepção menos logocêntrica do conhecimento, que dizia respeito a “um interesse pelas coisas, além de pelas palavras”<sup>171</sup>. O valor das ‘coisas palpáveis’, a ‘aura’ do objeto autêntico, neste ponto da história das coleções já desempenhavam o importante papel da continuidade com o passado e com as terras distantes, e da verdade sobre este passado e estes territórios misteriosos – uma verdade que os textos escritos não podiam oferecer.

De modo geral, os gabinetes de história natural foram criados com o fim de “tornar a natureza inteligível”, de discipliná-la, colocando em prática um avanço metodológico. Da mesma forma os gabinetes etnográficos (isto é, aqueles que tinham a

---

<sup>169</sup> Modelo clássico de museu que se consagrou no século XVIII e XIX, na Europa, legitimando-se a partir de referências da Antiguidade, fazendo referência à representação do ‘templo sagrado’ onde são guardados objetos materiais depositados de algum valor simbólico, organizados em coleções e expostos no espaço físico da instituição. Este modelo de museus está centrado nas coleções materiais, e muitas vezes se limita a elas.

<sup>170</sup> SCHAER, Roland. *L’invention des musées*. Paris: Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2007. p.21.

<sup>171</sup> BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento*. De Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.20.

predominância de objetos coletados dos povos colonizados e do meio em que estes viviam) tentavam decifrar a diversidade das raças humanas graças a um inventário ordenado de produções materiais<sup>172</sup>. É, portanto, possível apontar que se o modelo naturalista constitui uma das fontes do sistema de classificação das coleções etnográficas, o paradigma arqueológico é a outra. Os anos 1840 foram marcados pela controvérsia entre dois sistemas de classificação, sendo estes, por um lado, o de uma classificação etnológica com uma abordagem funcional dos objetos, inspirado na taxonomia naturalista, e retomado, mais tarde, por Ernest-Théodore Hamy, no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, e, por outro, o de uma classificação etnográfica baseada em princípios geográficos aliados à perspectiva arqueológica, e prefigurando uma abordagem em termos de “ares culturais”<sup>173</sup>. Os gabinetes de curiosidades permitiram que estes primeiros empreendimentos no campo das classificações de coleções etnográficas fossem colocados em prática e ficassem de herança para os grandes museus que, em certa medida, seguiriam os seus passos.

O segundo importante antecedente do modelo clássico dos museus de etnografia, este tendo uma ligação mais direta e objetiva com a criação de algumas destas instituições, foi o advento das Exposições universais e internacionais, que aconteceram em Paris a partir da segunda metade do século XIX. É sobre o fundo do império colonial que se afirma na França um forte interesse pelos Outros. A Exposição colonial de Paris, em 1931<sup>174</sup>, marca um momento de resposta às críticas existentes à

---

<sup>172</sup> DIAS, Nélia. *Musées*. In: BONTE, Pierre & IZARD, Michel (dir.). **Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie**. Paris : Quadrige/PUF, 1991. p.496.

<sup>173</sup> Tendo sido ambos precursores no campo da classificação dos objetos etnográficos, Edme-François Jomard e Philipp-Franz von Siebold participaram da construção de um campo de disputas que envolveu os museus da época. A proposta de classificação elaborada pelo geógrafo, membro da Sociedade de Geografia de Paris, Edme-François Jomard, tinha como objetivo a obtenção do conhecimento “exato e positivo” das coleções etnográficas, estas que seriam fundadas na “utilidade prática social” dos objetos etnográficos, contrapondo-os aos objetos de arte que se baseavam na beleza e na raridade. Jomard define como os três critérios para classificar estes objetos, o lugar, a época e a natureza de trabalho que remetiam, constituindo uma “ordem metódica” própria (JOMARD, 1831, p.23 apud DIAS, 1991, p.127). Por sua vez, o médico e botânico Philipp-Franz von Siebold, recomendava o estudo científico de todos os povos atuais e desaparecidos, ligando a abordagem etnológica à arqueológica. Levando em consideração a classificação etnológica de Jomard, e uma classificação etnográfica, em função dos fins que seriam alcançados, Siebold apresenta uma visão mais sensível sobre os povos estudados e acusa o sistema classificatório de Jomard de colocar antes de tudo uma função científica, sem levar em consideração as “necessidades materiais” do país de procedência. Da mesma forma, Siebold criticava os gabinetes de curiosidades que, segundo ele, “expõem os exemplares mais horrendos para constatar a bizarria e a inumanidade dos costumes” (SIEBOLD, 1843, p.10 apud DIAS, 1991, p.129).

<sup>174</sup> A Exposição colonial internacional, que durou de maio a novembro de 1931, em Paris, atraiu trinta e dois milhões de visitantes. Este acontecimento constituiu, para franceses e europeus em geral, uma ocasião privilegiada de apreensão da alteridade, que poderia tomar formas muito diferentes, desde a simples distração até a contemplação estética ou a pesquisa científica. L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.35.

colonização. Esta tinha a ambição de provocar no público europeu a descoberta da diversidade dos povos e das culturas que compunham os impérios da época. Com a intenção de se apresentar como uma enciclopédia do mundo colonial, esta continha uma dimensão informativa e educativa<sup>175</sup>, entretanto, a partir dos relatos da época é possível apontar que a museografia adotada apresentava os diferentes povos organizados como em “zoológicos humanos”. A Exposição colonial aparecia como a expressão caricatural da “ideologia colonialista” ou como a projeção de um “imaginário colonial”, concebido de maneira monolítica<sup>176</sup>. Ao colocar os Outros em grades e cercados, isolando-os de seu contexto de origem, a Exposição justifica a ideia de uma *natureza* do Outro, que ali estava sendo posta em evidência.

Para além desta análise, L’Estoile propõe um olhar sobre a Exposição como um ritual colonial, o que a permitiria de ser contemplada de três pontos de vista: *o cognitivo*, que opera na ordenação do mundo natural e social, instituindo uma cosmologia; *o cenográfico*, quanto à encenação; e *o estético*, no sentido em que implica um trabalho de dar forma<sup>177</sup>. Ao realizar a ordenação cognitiva e política do mundo colonial, a Exposição, segundo o autor, não tem a coerência como prioridade, ao produzir um microcosmo, ou seja, uma reprodução em miniatura do mundo colonial. Ela é também um espetáculo para um público, constituindo, em um espaço reduzido, uma encenação, destinada a formular as imaginações da colonização<sup>178</sup> e de suas benfeitorias, assim como dos territórios, de seus produtos<sup>179</sup> e das populações colonizadas que os habitam. É inegável que nesta encenação dos Outros, a dimensão estética desempenha um papel essencial em uma manifestação que mobiliza a arquitetura, as artes decorativas, os espetáculos, festas, danças e músicas<sup>180</sup>. Segundo L’Estoile, analisar a Exposição como ritual permite sublinhar a sua intenção celebrativa e a perspectiva performativa, uma vez que seus idealizadores esperavam por uma transformação das visões de mundo e das práticas. A Exposição, portanto, ao apresentar

---

<sup>175</sup> Era composta por pavilhões em que cada grupo das colônias francesas estavam distribuídos, em uma parte, e, em uma seção internacional eram acolhidos as outras colônias, da Bélgica, dos Países-Baixos, de Portugal e da Itália.

<sup>176</sup> BLANCHARD et al (1995 apud L’ESTOILE, 2007).

<sup>177</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.38.

<sup>178</sup> Os guias da Exposição, os artigos publicados e o Rapport general não constituem um inventário, mas descrevem aquilo que o visitante deve ver. Ibidem, p.30.

<sup>179</sup> É possível destacar o aspecto comercial, uma vez que são expostas madeiras tropicais, produtos coloniais (entre eles o cacau e o café), além de uma enorme manifestação de propaganda que tornam visível o domínio colonial. Para as galerias e os marchands de Arte negra da época, a presença na Exposição colonial se aproxima de um empreendimento publicitário. Ibidem, p.38-52.

<sup>180</sup> Ibidem, p.38.

a “humanidade colonial” em sua diversidade, constrói um Nós, uma identidade colonizadora caracterizada por sua atitude em relação aos Outros.

A leitura dupla sobre a relação com os objetos expostos, que entende a valorização estética e a fascinação horrorizada em relação aos ritos selvagens, pode ser contraditória apenas em aparência. Se, por um lado, esses objetos eram olhados como expressão artística, bizarra mas interessante, por outro simbolizavam uma religião e uma magia estranhas e hostis<sup>181</sup>. O mistério fazia parte da performance e era utilizado como artifício para gerar no público o olhar do descobridor de um mundo que ainda se via parcialmente recluso na distância física e simbólica, e sobre o qual havia mais imaginação do que realidade. O aspecto pedagógico e o aspecto estético são aqui indissociáveis, já que a exposição se vê inscrita em uma lógica de demonstração tanto quanto de sedução<sup>182</sup>. Ao mesmo tempo, a variedade dos objetos funciona como índice da diversidade étnica das populações.

A apresentação desta seleção de ‘objetos da diversidade’ foi um dos elementos que levou Marcel Griaule a formular o projeto de uma grande expedição etnológica atravessando a África do oeste ao leste, religando os territórios franceses de Dakar e Djibouti. Sendo assim, é no momento da Exposição que irão se configurar duas concepções fundamentais, e até certa medida similares em seus propósitos: a da viagem de Griaule, e a do *Musée de l’Homme*. Por um instante é preciso considerar esta cadeia de coleta de objetos dos Outros que deu origem a uma *cadeia museológica* em que circularam os objetos etnográficos que iriam compor as coleções dos museus franceses. Se a missão Dakar-Djibouti coletara objetos que iriam figurar nas lacunas das coleções do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, esta mesma coleção iria, anos depois, fazer parte do acervo do *Musée de l’Homme*, como veremos, em detalhes, no capítulo seguinte.

A Exposição colonial de 1931, finalmente, suscitou o questionamento da valorização da diferença que se afirmou na França no período entre guerras, sob a forma dupla da emergência de correntes reformistas que buscavam definir um humanismo colonial e a afirmação de uma nova ciência do Homem, a etnologia, consagrada ao estudo das diferenças entre os grupos humanos<sup>183</sup>. O *Musée de l’Homme*, inaugurado em 1938, encarna este novo humanismo e se propõe a servir de laboratório para esta ciência. Ao mesmo tempo em que o seu nome faz ecoar a reivindicação de um

---

<sup>181</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.53.

<sup>182</sup> Ibidem, p.60.

<sup>183</sup> Ibidem, p.31.

humanismo que se estende a toda a humanidade, o *Musée de l'Homme* também é o manifesto de uma ciência do Homem que é novamente unificada. Enquanto que na maior parte dos países o laço existente entre a antropologia e os museus se distende no século XX, na França, ao contrário, é a partir de 1930 que o museu se torna a principal instituição da disciplina. Neste contexto, cada vez menos o foco dos estudiosos estava no campo, e mais no gabinete e nos museus, onde os fenômenos sociais se construía se tornando inteligíveis como fatos sociais<sup>184</sup>. O campo, então, passa a ser concebido como o prolongamento do museu, sendo este último o responsável por orientar a coleta de objetos e de dados.

Em um contexto de afirmação de um campo disciplinar, os museus serão as instâncias de legitimação de maior importância para a etnologia, já que, através destes, ela será autorizada a atuar como ciência do Homem. Uma mutação se opera no nível da concepção do museu; para Dias, de instrumento de legitimação da expansão colonial, esta instituição é chamada a desempenhar um papel na revisão e questionamento das representações sociais da alteridade<sup>185</sup>. O museu coloca em prática a ideia de que por meio da abordagem científica das diferenças seria possível arbitrar sobre um contexto marcado por ideologias e pela política vigente.

Ao se profissionalizar, enfatizando o trabalho de campo ligado ao museu, a etnologia francesa se vê em confronto direto com a realidade social e política que condiciona o seu exercício, isto é, ela se depara com a situação colonial. A partir desta confrontação, a etnologia passa a tentar se definir como uma prática social, guiada pelo conhecimento aprofundado de sociedades indígenas. A esta função social se soma uma função cultural, notadamente de *salv guarda*, que foi assumida buscando traduzir ambições humanistas<sup>186</sup>. Esta preservação simbólica – intelectual e museal – se efetuará nos diversos casos, mesmo que indo contra as próprias vontades e necessidades das populações que se verão duplamente condenadas – pela política colonial e pelo avanço etnográfico – a serem reduzidas a meros objetos nos museus. O que estava em disputa era o controle da verdade sobre estes povos, e o controle da verdade sobre a

---

<sup>184</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.106.

<sup>185</sup> DIAS, Nélia. Musées. In: BONTE, Pierre & IZARD, Michel (dir.). **Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie**. Paris : Quadrige/PUF, 1991. p.497.

<sup>186</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l'Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti . **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.22.

Humanidade. A abordagem científica, centrada nos museus, iria permitir que este controle se firmasse.

Não se pode deixar de dizer que o *Musée de l'Homme* constituiu uma síntese das experiências anteriores, particularmente aquelas realizadas no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, com uma museografia que se via a serviço da ciência. Ele apresentava o discurso da verdade, e definia, em nome da “ciência do Homem”, aquilo que seria a realidade do mundo e o lugar que ocupa a humanidade. As vitrines de aço e vidro, que permitiam a visão do objeto em diversos ângulos, correspondiam a uma estética funcionalista, antidecorativa. Essa perspectiva museográfica seria gradativamente modificada em função da demanda de um público que tinha um olhar próprio sobre o que era exposto (este criado, em grande parte, pelo imaginário colonial) e dos novos empreendimentos expográficos que seriam colocados em prática para suprir tal demanda. Em meio a este processo de constituição de uma ciência e de invenção de um museu etnográfico para combater as correntes racistas, a especificidade da antropologia pode ser vista na sua capacidade de tirar proveito desta ferramenta fundamental que é o museu, que se proliferava no século XIX<sup>187</sup>. O museu, nesse momento, já constituía uma instituição social de prestígio e sua legitimação estava ligada à evocação da verdade sobre as coisas do mundo no tempo passado, e logo também no presente. Sua ligação simbólica com o passado clássico fazia dos museus espaços de celebração das civilizações, e é graças à força deste simbolismo que ele passa a poder falar ‘em nome’ de todos os povos.

A ideia básica do museu etnográfico, construída ao longo dos séculos XIX e XX, era a de que é possível recriar sociedades inteiras a partir de seus objetos. O *Musée de l'Homme* se desenvolveu impondo a crença de que ele apresentava uma “imagem autêntica” de sociedades distantes, ou seja, estabelecendo o monopólio do discurso verdadeiro sobre os Outros e seus objetos<sup>188</sup>. Na França, este monopólio seria abalado, no final do século XX, em detrimento do discurso estético.

---

<sup>187</sup> DIAS, Nélia. **Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908)**. Antropologie et muséologie en France. Paris : Éditions du CNRS, 1991. p.93.

<sup>188</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.17.

### 1.3 O novo museu de etnografia

O momento que para alguns se caracterizou como o início de uma crise dos museus etnográficos na França, assim considerado em razão do fechamento e do estado de decadência de alguns dos principais museus que haviam ganhado importância nos anos anteriores, configura o período em que se concretizou um processo de mudanças fundamentais no pensamento etnológico francês. É a partir da disseminação, na França, do pensamento de Claude Lévi-Strauss, que muitos autores apontam o marco de uma revolução intelectual para a antropologia, quando é inaugurado o estruturalismo<sup>189</sup>. É impossível deixar de destacar que neste ponto da história dos museus etnográficos, estes têm o seu desenvolvimento marcado pela trajetória particular de Lévi-Strauss. Ao reformular o pensamento antropológico de sua época, ele acaba por gerar, indiretamente, uma restauração definidora da prática museográfica, se tornando, ele mesmo, um agente da cadeia museológica francesa.

Considera-se que a escolha de Claude Lévi-Strauss pela etnologia tenha sido o resultado de um concurso de circunstâncias. Ainda como filósofo e membro do partido socialista na França, Lévi-Strauss, no final dos anos 1920, toma consciência de que o recém-criado Instituto de etnologia poderia recrutar agregados da filosofia<sup>190</sup>. Jacques Soustelle teria sido o primeiro a fazer tal transição. O desenvolvimento desta nova disciplina poderia lhe satisfazer um gosto antigo “pelas curiosidades exóticas”<sup>191</sup> e lhe oferecer oportunidades profissionais fora dos quadros da filosofia oficial, e também fora da França. Movido por uma curiosidade que já o acompanhava, Lévi-Strauss seria levado a fazer uma viagem para fora da disciplina em que havia se formado, se afastando também da esfera política em que atuava até então.

Até 1931, Lévi-Strauss ignorava toda a etnologia<sup>192</sup>, não tendo sequer acompanhado um curso desta disciplina. Apenas dois anos depois, ele iria ler o “*Tratado de sociologia primitiva*” de Robert Lowie, que o conquistaria, porque, neste, “o teórico se confundiria com o trabalhador no campo”<sup>193</sup>. Nos anos entre 1932 e 1934,

---

<sup>189</sup> DOSSE, François. Le moment ethnologique dans la culture française. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.100-111. Gallimard, 2007. p.100.

<sup>190</sup> PAJON, Alexandre. Claude Lévi-Strauss. D'une métaphysique socialiste à l'ethnologie. Deuxième partie. **Gradhiva**, n.29, 2001. p.18.

<sup>191</sup> O pai de Claude Lévi-Strauss recebera a encomenda para a decoração do pavilhão de Madagascar destinado à Exposição colonial de 1931. Nesta ocasião o filho pôde, assim, entrar em contato com o universo dos etnógrafos. PAJON, loc. cit.

<sup>192</sup> PAJON, loc. cit.

<sup>193</sup> LÉVI-STRAUSS (1955 apud PAJON, 2001).

considerando que a sua vocação sociológica havia sido bastante livresca, ele perseguiria a experiência do campo. Em fevereiro de 1935, com o apoio de Georges Dumas, que havia participado da instalação da Universidade de São Paulo (em 1934), Claude Lévi-Strauss, acompanhado de sua esposa Dina, parte para o Brasil, onde iria lecionar Mauss, Durkheim, e Augusto Comte aos seus alunos<sup>194</sup>. No processo de ensinar e descobrir o país, Lévi-Strauss colocaria em prática diversas pesquisas de campo, juntamente com sua esposa, como a pesquisa realizada com estudantes das periferias de São Paulo, que tinha como objetivo organizar os seus métodos de investigação. Logo em seguida ele partiria para o Mato Grosso, onde iniciaria um trabalho de coleta, que lhe permitira organizar uma exposição de objetos bororo e caduveos, no *Musée de l'Homme*, no inverno de 1936-1937. A partir dessa exposição, e do contato com George Henri Rivière nesta instituição, Lévi-Strauss receberia o financiamento pelo museu para dar continuidade a suas pesquisas entre os Nambiquara – ele retorna ao Brasil em 1937, e volta à França no início de 1939<sup>195</sup>.

Suas relações com o *Musée de l'Homme* persistiram nos anos seguintes – voltaremos a elas no Capítulo 2 – e ele chegou a ser nomeado, em 1949, diretor adjunto desta instituição. Seu distanciamento do museu ocorreu, no final dos anos 1950, quando Lévi-Strauss entrou para o *Collège de France*, e teve a sua carreira de etnólogo mais voltada para o meio universitário do que para os museus. Esse distanciamento do *Musée de l'Homme* ilustra a mudança do centro de gravidade da disciplina etnológica, nos anos 1950. O termo “antropologia”, preferido por Lévi-Strauss por influência da Antropologia cultural norte-americana, já havia sido sugerido a Paul Rivet para ser usado no museu no lugar de “etnologia”, mas é no *Collège de France* que Lévi-Strauss iria nomear a sua cadeira de “Antropologia social e cultural”<sup>196</sup>. O conjunto de sua obra está marcado por esta trajetória de um pensador que busca se distanciar da filosofia, e que encontra na etnologia uma maneira de construir um pensamento inovador, fugindo de certos dogmas. Esse processo de ruptura que marcou os museus tem como referências a sua produção teórica para a antropologia.

Após retornar do Brasil no final da década de 1930, tendo passado os últimos anos estudando grupos ameríndios no Mato Grosso e na Amazônia, Lévi-Strauss, em

---

<sup>194</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Claude Lévi-Strauss por Eduardo Viveiros de Castro. **Estudos avançados**, n. 23 (67), 2009. p.193.

<sup>195</sup> PAJON, Alexandre. Claude Lévi-Strauss. D'une métaphysique socialiste à l'ethnologie. Deuxième partie. **Gradhiva**, n.29, 2001. p.21.

<sup>196</sup> MERLIN, Marie. Musée de l'Homme. L'histoire du musée (1937-2009). Disponível em: < [www.museedelhomme.fr/musee/histoire.php](http://www.museedelhomme.fr/musee/histoire.php)>. Acesso em: 27 de agosto de 2012.

Paris, ao mesmo tempo em que classifica as suas coleções no *Musée de l'Homme*, já sonha em escrever uma obra etnográfica com caráter literário, cujo título seria “*Tristes tropiques*”<sup>197</sup>. A obra, que seria escrita mais tarde, e editada em 1955, na visão da maioria dos etnólogos da época, não se apresentava como um relato científico, “mas como uma obra de arte”<sup>198</sup>, e mais do que buscar transcrever uma ordem lógica, o autor expõe os seus próprios sentimentos, o seu estilo, a sua expressão mais humana em meio à descoberta etnográfica dos Outros. A viagem etnográfica e a distância do mundo desconhecido são construídas textualmente, revelando que esta mesma distância deve ser reconhecida para que se acesse uma ‘essência’ universal do humano. Neste livro, Lévi-Strauss se propõe a mostrar que as distâncias não passam de uma ilusão no olhar do etnógrafo. Porque o que é visto como ‘muito distante’ – ou muito diferente – precisa ser contextualizado para ser compreendido. Logo, as distâncias precisam ser sentidas para serem compreendidas, e esta noção estaria na base da sua ideia de *estrutura*. “*Tristes tropiques*” partia de uma revelação sobre a escolha da etnologia, e significou, para o autor, um exercício de situar o seu percurso<sup>199</sup>.

Mas, como aponta Emmanuel Désveaux, a ambição literária de Lévi-Strauss não se limitou a esta obra. Em suas “*Mythologiques*”<sup>200</sup>, publicada em 1964, ele parte de centenas de relatos de viajantes e etnógrafos sobre os mitos ameríndios para compor um texto que pode ser lido como obra de arte<sup>201</sup>, composta por diversos elementos que se autorreferenciam. O seu projeto era o de escrever uma obra absoluta, um livro que guarda um mundo em si mesmo<sup>202</sup>, no qual os mitos podem ser entendidos em si, independentemente das pessoas que os produziram. Como afirma Lévi-Strauss, “este livro de mitos é em si, a sua maneira, um mito”, e apresenta uma unidade<sup>203</sup>. Com base nessa perspectiva ele busca criar uma obra abstrata, em que um os elementos de um conjunto podem ser acessados através da análise desses elementos em si mesmos, e cuja lógica interna pode ser aplicada aos mitos, mas também à arte, à música, e aos objetos etnográficos em um museu. Em “*La voie des masques*”<sup>204</sup> (1975), obra escrita após já

---

<sup>197</sup> “Tristes trópicos”. DEBAENE, Vincent & KECK, Frédéric. **Claude Lévi-Strauss**. L’homme au regard éloigné. Paris: Gallimard, 2009. p.44.

<sup>198</sup> BATAILLE (1956, p.101 apud DOSSE, 2007, p.105).

<sup>199</sup> PAJON, Alexandre. Claude Lévi-Strauss. D’une métaphysique socialiste à l’ethnologie. Deuxième partie. **Gradhiva**, n.29, 2001. p.20.

<sup>200</sup> “Mitológicas”.

<sup>201</sup> DÉSVEAUX, Emmanuel. Au-delà du structuralisme. Six méditations sur Claude Lévi-Strauss. Paris : Éditions Complexe, 2008. p.97.

<sup>202</sup> Ibidem, p.99.

<sup>203</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mythologiques**. Le cru et le cuit. v. 1. Paris : PLON, 2009. p.14.

<sup>204</sup> “A via das máscaras”.

ter terminado as “*Mythologiques*”, Lévi-Strauss propõe que a sua concepção sobre os mitos poderia ser aplicada às obras de arte. Partindo desse princípio ele afirma que cada obra, considerando a sua forma, as suas cores, e sua decoração, poderia ser colocada em oposição a outras, em que os mesmo elementos, diferentemente tratados, iriam contradizer uns aos outros, servindo de suporte a uma mensagem precisa<sup>205</sup>. Isto porque, segundo afirma ele, o olho humano não reagiria a objetos independentes uns dos outros, e, logo, “a matéria primeira [...] da percepção visual imediata já consiste em oposições binárias, tais como aquelas do simples e do complexo, do claro e do escuro,”<sup>206</sup> etc. Como as palavras, cada uma não contém em si toda a sua significação, e é a seleção dos termos que as acompanharão que irá lhes conferir sentido.

Consideradas, ainda hoje, como a melhor introdução ao pensamento ameríndio já escrita<sup>207</sup>, as “*Mythologiques*” apresentam uma narrativa que constrói uma viagem etnográfica, mas de uma maneira um pouco diferente daquela descrita em “*Tristes tropiques*”. Na obra de 1964, a viagem é ao interior de um conjunto de representações, ou de signos, que formam os mitos, mas ela é, ainda, uma viagem na mente do próprio etnólogo, pelas formas de organização do pensamento não hierarquizado colocada em prática por ele. Segundo Godelier, Lévi-Strauss não apenas toma para a análise os mitos ameríndios, expondo a sua função nessas sociedades. Na realidade, ao tentar mostrar como funciona o pensamento indígena através das oposições binárias criadas por ele, Lévi-Strauss classifica os grupos de mitos, articulando-os uns aos outros, e impondo-lhes certos itinerários<sup>208</sup>. Este fora um projeto colossal de organização do pensamento ameríndio colocado em prática com o objetivo de coroar a sua visão de etnólogo.

Todavia, a sua espessura teórica e a sua importância na etnologia francesa não viria simplesmente com esta obra. Lévi-Strauss passou a ser considerado de fato como etnólogo durante o seu período nova-iorquino. Nos Estados Unidos ele iria adquirir uma dimensão teórica particular, ao entrar em contato com a produção de alguns intelectuais, mas já contando com o trabalho de campo realizado no Brasil. Para Viveiros de Castro, Lévi-Strauss soube relacionar diversas tradições, por pertencer ao mesmo tempo à

---

<sup>205</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **La voie des masques**. Paris : PLON, 2009 [1979]. p.51.

<sup>206</sup> Id. **Mythologiques**. L’homme nu. v. 4. Paris : PLON, 2009. p.619.

<sup>207</sup> DÉSVEAUX, Emmanuel. Comunicação pessoal. *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Paris, 30 de janeiro de 2012.

<sup>208</sup> GODELIER, Maurice. Notas de aula. *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Paris, 4 de fevereiro de 2012.

escola francesa e à americana<sup>209</sup>. E, logo, indo além da etnologia francesa existente, ele iria inventar – ou reinventar – uma *antropologia francesa*, dando a ela “a sua verdadeira dimensão teórica e institucional”, que marcaria a sua diferença em relação a etnólogos precedentes como Maurice Leenhardt e Marcel Griaule<sup>210</sup>. Para chegar à sua abordagem estruturalista, que revolucionaria toda uma epistemologia das ciências humanas, o desenvolvimento de sua obra foi fortemente definido pela descoberta da linguística estrutural fundada por Jakobson e Troubetzkoï, e da antropologia americana – nos anos em que esteve exilado em Nova Iorque por causa da guerra –, o que se deu através do contato com antropólogos como Franz Boas (1858-1942), Alfred Kroeber (1876-1960), Ruth Benedict (1887-1948), Margaret Mead (1901-1978), entre outros<sup>211</sup>. No período em que esteve nos Estados Unidos, Lévi-Strauss teve a chance de recorrer a diversas formas de textos etnográficos e conheceu a museografia colocada em prática no *American Museum of Natural History* (AMNH)<sup>212</sup>, concebida por Boas. Nessa mesma época, passou a ter contato com círculos de outros exilados e artistas, acompanhando com certa proximidade o movimento surrealista. O pensamento que iria desenvolver para a antropologia não estava livre de todas estas influências<sup>213</sup>.

É com base na linguística que Lévi-Strauss generaliza no conjunto de fenômenos humanos o seu projeto de resumir a diversidade das línguas a um pequeno número de oposições significantes entre os sons, ou “fonemas”<sup>214</sup>. Assim, a “função simbólica”, para ele, aparece como *folheada*, visto que os seres humanos não projetariam uma significação sobre as coisas, mas apenas realizariam uma “*bricolagem*” com as partes de estruturas disponíveis em todo o espírito humano e selecionadas diferentemente pelas diversas sociedades. Em outras palavras, Lévi-Strauss previa que o universo do simbólico não era criado na mente das pessoas ou em seus imaginários, mas sim a partir de fragmentos do simbólico que já se encontravam produzidos, concepção esta que estaria presente em obras como as “*Mythologiques*”, mas também em “*La pensée sauvage*”<sup>215</sup> (1962), esta última com um caráter mais universalista.

---

<sup>209</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Claude Lévi-Strauss por Eduardo Viveiros de Castro. **Estudos avançados**, n. 23 (67), 2009. p.194.

<sup>210</sup> VIVEIROS DE CASTRO, loc. cit.

<sup>211</sup> DEBAENE, Vincent & KECK, Frédéric. **Claude Lévi-Strauss**. L’homme au regard éloigné. Paris: Gallimard, 2009. p.47.

<sup>212</sup> Museu Americano de História Natural.

<sup>213</sup> Voltaremos a elas nos capítulos 2 e 3 desta tese.

<sup>214</sup> DEBAENE, op. cit., p.69

<sup>215</sup> “O pensamento selvagem”.

A mensagem da antropologia estrutural de Lévi-Strauss é, em si, universalista. Ele manifesta em sua obra, através da subjetividade do relato, o laço inequívoco da busca de Si e da descoberta do Outro, a partir da ideia de que o etnógrafo acessa a fonte da Humanidade<sup>216</sup>. A busca de Si é vista como central e condiciona a relação com a alteridade. Seu “método etnológico” pressupõe a construção de um certo distanciamento entre observador e observado (como seres de mesma natureza), e o etnólogo tem o papel de descobrir um sentido associado para configurações muito diferentes. Tal perspectiva iria marcar permanentemente os estudos americanistas e seus pressupostos. A transformação museográfica é um dos sintomas desta mudança. A nova sensibilidade de ordem estética é colocada como a dimensão da interlocução entre as culturas, o olhar estético sendo aquele que liga os seres humanos com o seu interior mais profundo. Todo o debate, iniciado por Lévi-Strauss, que transformou a antropologia engendrando uma nova forma de olhar os Outros, levou ao estabelecimento de um outro paradigma para os museus de etnografia: o paradigma da arte.

Um projeto museológico singular do final do século XX seria responsável por desencadear um amplo processo de reflexão. A ideia do colecionador e *marchand* Jacques Kerchache<sup>217</sup> (1942-2001), de criar um novo museu dedicado às artes primitivas, obedecendo a um modelo de museu de arte já estabelecido na França, seduziu o presidente francês Jacques Chirac (1932- ) que fez deste projeto, desde 1995, uma das maiores realizações de sua presidência. Segundo Chirac, a quem foi atribuído o epíteto de “advogado dos esquecidos”<sup>218</sup>, a instituição inteiramente dedicada às artes e às civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas nasce de uma vontade política de “fazer justiça às culturas ditas *extraeuropeias*”<sup>219</sup>, reconhecendo o lugar que estas ocupam na herança cultural da Europa. Contudo, a crítica da maior parte dos especialistas diz respeito ao fato de o universalismo pretendido por Chirac se aplicar apenas às culturas desaparecidas ou situadas fora da história, e de todo modo sem

---

<sup>216</sup> DOSSE, François. Le moment ethnologique dans la culture française. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.100-111. Gallimard, 2007. p.104.

<sup>217</sup> Galerista e amante das artes primitivas, Kerchache realizou numerosas viagens de estudos entre os anos 1958 e 1980, na África, na Ásia, nas Américas e na Oceania, tendo produzido um inventário crítico de grandes coleções de esculturas. A partir de 1960 ele abre uma galeria de Belas Artes em Paris, na qual iria expor desde arte contemporânea às artes primitivas. Neste período ele conheceria André Breton, que exerceu grande influência sobre o seu pensamento e as suas práticas. A partir dos anos 1970 ele participaria de diversas exposições importantes no mundo, como curador, especialista ou consultor.

<sup>218</sup> “*L’avocat des oubliés*”, como se referiu a ele François Fillon, em homenagem à Chirac, em novembro de 2011. **Le Figaro**, 24 de novembro de 2011. Disponível em: <www.lefigaro.fr>. Acesso em: 23 de dezembro de 2011.

<sup>219</sup> CHIRAC, Jacques. In: **Musée du Quai Branly**. Le guide du musée. Paris, 2007.

relação de nenhum tipo com aquelas do presente<sup>220</sup>. O Outro não é bom para se pensar, nessa perspectiva eminentemente levi-straussiana, se ele não for percebido como selvagem, como primitivo, objeto distante. Neste sentido, pode-se observar uma confusão de épocas nas exposições que se define marcadamente no seio do *Musée du quai Branly* através do uso da Austrália como continente primeiro da arte, mas onde objetos vistos como primitivos podem ser colocados ao lado de obras de arte contemporânea (aqui definida pela contradição de uma arte atual vista como primitiva). A negação da contemporaneidade está, assim, no princípio do funcionamento do museu porque a desativação dos ícones da arte tribal é o que torna a alteridade consumível pelas elites de forma ampla, o que explica a conquista de um vasto público pela instituição nos últimos cinco anos.

Sem que seja necessário recorrer a uma pesquisa de público detalhada, que não fez parte desse estudo, é possível afirmar – com base na etnografia do espaço expositivo do museu, que contou com a observação do comportamento dos visitantes diante das obras – que uma parcela expressiva desses visitantes vai ao quai Branly em busca das referências para alimentar uma curiosidade exótica fundada no imaginário colonial que o museu continua a alimentar (como veremos mais a fundo no estudo realizado no capítulo seguinte). Como é celebrado pelo diretor da instituição, Stéphane Martin, o *Musée du quai Branly* está hoje, após seus primeiros cinco anos de existência, entre as quatro instituições culturais mais visitadas de Paris, com cerca de 1,35 milhão de entradas a cada ano<sup>221</sup>. Este feito expressa o sucesso da universalização das *artes primeiras* no cenário cultural francês, fazendo com que os objetos coletados nas colônias sejam vistos atualmente por um público mais amplo do que aquele que frequentava as galerias do *Musée de l'Homme* no passado. Assim, ao fugir da perspectiva cientificista sobre os objetos, o novo museu induz o seu público a desenvolver um olhar sobre as obras expostas que não se limita à mera visão das peças, mas que é balizado em uma imaginação estética sobre elas.

Como conclui Amselle,

Le sauvage, autrement dit l'Autre exotique, n'est noble que s'il correspond à son concept. Il n'est bon que s'il est exotique, c'est-à-dire situé à l'extérieur de notre société et hors de notre époque. [...] Ce qui est rejeté par notre élite dirigeante, ce sont les effets pervers de la

---

<sup>220</sup> AMSELLE, Jean-Loup. **Rétrovolution**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010. p.62.

<sup>221</sup> MARTIN, Stéphane. L'un et l'autre. L'interview. p.8-9. **La Gazette Drouot**, hors-série, Paris, 2011. p.8.

civilisation technicienne sur la pureté et l'ingénuité des cultures primitives. Pour penser le sauvage comme bon, il faut le penser comme disparu : tout bon Indien est un Indien mort, disaient autrefois, dans un sens finalement pas si éloigné, les conquérants de l'Ouest américain.<sup>222</sup>

Um dos principais responsáveis pela execução do projeto do quai Branly foi o renomado arquiteto francês Jean Nouvel<sup>223</sup> (1945- ), que seguiu a linha estetizante proposta por Kerchache. A ideia era criar uma museografia que se estendesse até a paisagem arquitetural, e assim dar ao visitante uma percepção sensível da noção de que as “civilizações primitivas não são fundadas sobre a racionalidade”<sup>224</sup>. O trabalho de Nouvel, assim, se estendeu da paisagem exterior criada pelo jardim do museu, até as vitrines da exposição das coleções permanentes. Ele pensou os espaços expositivos a partir da sua própria concepção (arquitetônica) da apresentação das *artes primeiras*, construindo estruturas que funcionavam como “relicários” para conservar “objetos sagrados”, e criando uma atmosfera teatral<sup>225</sup>. François Chaslin, arquiteto e crítico de arquitetura, aponta que a ideia, colocada em prática por Nouvel, do “cubo de vidro” – em contraposição ao conhecido modelo do “cubo branco”<sup>226</sup> da arquitetura de museus – é marcante de um projeto que prevê uma descontinuidade entre a cultura e a natureza. Desta forma, o ambiente da exposição sugere um misticismo e um mistério que envolveriam esses povos, mas não os seus objetos que aparecem nessas ‘caixas de luz’, nos nichos iluminados em meio a um ambiente de penumbra, por terem sido ‘salvos’ pelo Ocidente. A penumbra e as referências a um ambiente natural presente no espaço expositivo transmitem a vaga noção de como devem viver essas populações. Muito

---

<sup>222</sup> “O selvagem, isto é o Outro exótico, só é nobre se ele corresponde a seu conceito. Ele não é bom a não ser que seja exótico, quer dizer situado no exterior de nossa sociedade e fora de nossa época. [...] O que é rejeitado por nossa elite dirigente, são os efeitos perversos da civilização técnica sobre a pureza e a ingenuidade das culturas primitivas. Para pensar o selvagem como bom é necessário pensá-lo como desaparecido: todo bom índio é um índio morto, diziam antigamente, em um sentido finalmente não tão distante, os conquistadores do Oeste americano.” (tradução nossa). AMSELLE, Jean-Loup. **Révolutions**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010. p.64.

<sup>223</sup> Quando foi escolhido pessoalmente por Chirac, ao participar do concurso realizado para selecionar o projeto arquitetônico do museu do quai Branly, Jean Nouvel já era reconhecido na França tanto pelo caráter intelectual de sua arquitetura quanto pelo visual atrativo das formas e cores que empregava. O seu trabalho arquitetônico tem hoje um estatuto internacional, e sua abordagem arquitetural, “baseada no contexto, no conhecimento e na razão” já vem influenciando muitos de seus contemporâneos. Atualmente Nouvel vem atuando principalmente na França, na Suíça, na Áustria e na República Tcheca. O projeto arquitetural do quai Branly continua sendo citado como o seu principal trabalho. MORGAN, Conwaylloyd. **Jean Nouvel**. The elements of architecture. London: Thames & Hudson, 2002, passim.

<sup>224</sup> CHIRAC, Jacques. In: **Musée du Quai Branly**. Le guide du musée. Paris, 2007.

<sup>225</sup> CHASLIN, François. L’arche de Nouvel et les mythes du cargo. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., pp.40-64. Gallimard, 2007. p.46.

<sup>226</sup> Ver O’DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

embora o *Musée du quai Branly* se autoproclame “o lugar onde as culturas dialogam”<sup>227</sup>, o diálogo naquele espaço parece ser predominantemente estético, partindo da visão para alcançar os demais sentidos.

A criação deste museu significou, pois, a consequência mais evidente da transformação pela qual passaram os museus etnográficos no final do século XX. Lévi-Strauss, testemunho do desenvolvimento desses museus ao longo de sua carreira e ator privilegiado dessas transformações, faz um convite à reflexão acerca das diferenças entre o projeto do *Musée du quai Branly* e o *Musée de l’Homme*. Tendo, desde “*Race et Histoire*”<sup>228</sup>, na década de 1950, estabelecido que uma cultura só pode ser considerada Outra “em relação a uma segunda que lhe faz espelho, através de uma relação de diferenciação e reflexo”<sup>229</sup>, Lévi-Strauss iria se colocar contra a representação dos povos de culturas diferentes da europeia como uma realidade etnográfica em si mesma, isto porque, segundo ele, “um museu etnográfico não podia mais, como em sua época, oferecer uma *imagem autêntica* da vida das sociedades as mais diferentes da nossa”<sup>230</sup>. A partir desta afirmação ele iria autorizar os procedimentos da cadeia museológica colocada em prática em nome do projeto de um museu para as *artes primeiras*.

Segundo L’Estoile, a partir do pensamento de Lévi-Strauss, a ideia primordial do museu de etnografia de que se pode reconstituir em seu seio uma sociedade a partir de seus objetos deixou de ser acreditável. Como consequência, o museu de etnografia “*não teve outra escolha* a não ser a de se tornar um museu de arte”<sup>231</sup>, sendo o critério estético o único capaz de dar algum sentido a esses objetos em um museu europeu. Deste modo, a etnologia, como disciplina, perdia o monopólio sobre a definição da realidade. O *Musée de l’Homme* encarnava a capacidade dos etnólogos de impor a crença de que dispunham de uma “*imagem autêntica*” dos mundos distantes, ou seja “o monopólio dos discursos verdadeiros sobre os Outros e seus objetos”<sup>232</sup>, que teria, no fim do último século, perdido força para o discurso estético.

O que dá a coerência ao *Musée du quai Branly* não é, como era o caso do *Musée de l’Homme*, uma utopia intelectual enraizada na conjuntura política dos anos 1930, mas sim uma noção que estaria mais próxima da ordem dos mitos, a de que a ideia de “*Artes*

---

<sup>227</sup> « *Là où dialoguent les cultures* », slogan do museu.

<sup>228</sup> “Raça e História”.

<sup>229</sup> LÉVI-STRAUSS (1952 apud PAGANI, 2009).

<sup>230</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. In: *Une synthèse judicieuse*, **Le Monde**, 9 de outubro de 1996. Grifos nossos.

<sup>231</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.17. Grifos nossos.

<sup>232</sup> L’ESTOILE, loc. cit.

*primeiras*” permite conciliar exigências contraditórias<sup>233</sup>. O lugar da imaginação está reservado neste museu dos Outros: as sombras, o mistério e o jardim planejado para produzir distâncias simbólicas autorizam ao público compor a sua própria imagem idealizada da viagem ao universo que se pretende desconhecido. Segundo esse projeto museológico – que é, simultaneamente, antropológico, político e arquitetônico – as artes dos Outros funcionam como um meio para se obter uma parte de si mesmo normalmente perdida, um dispositivo que permite descobrir uma alteridade interior, um *Eu* profundo, irracional, primordial, e por isso “autêntico”, habitualmente recoberto pela “civilização”<sup>234</sup>. Esta viagem ao mundo dos Outros se apresenta como uma viagem pelas próprias sensações do viajante, que atravessa a imaginação individual de Si e, supostamente, alcança, através da linguagem estética, como pensou Lévi-Strauss, aquilo que há de comum e elementar entre os diferentes. Para L’Estoile, na exposição da *arte* dos Outros, o conhecimento destes Outros não é uma premissa para a apreciação, mas sim um entrave para a percepção livre<sup>235</sup>. Todo um mundo das sensações é, por meio da museografia, evocado. O discurso do museu busca levar o visitante a olhar para si mesmo e às suas próprias pré-noções em um distanciamento do *Eu* – como no relato antropológico levistraussiano, em que são as sensações do viajante que contam em primeiro lugar.

Diante de uma crise do olhar, os museus etnográficos, que já haviam perdido o monopólio da etnografia, passam a questionar o seu papel, e os grandes museus etnográficos franceses são levados a repensar a sua função. Aqui vale lembrar que, se na França o lugar consagrado da etnologia durante a maior parte do século XX eram os museus, no resto do mundo o processo de legitimação desta disciplina escapava à cadeia museológica desde o final do século XIX<sup>236</sup>. Países como a Inglaterra e a Alemanha já haviam, neste período, criado museus em que o caráter científico das coleções etnográficas procedentes dos países colonizados dava subsídio para novos modos de

---

<sup>233</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.251.

<sup>234</sup> Ibidem, p.272.

<sup>235</sup> L’ESTOILE, loc. cit.

<sup>236</sup> A razão para a especificidade da etnologia francesa é, para alguns autores, o fato de a antropologia física, ligada aos museus de história natural, ter mantido certa primazia no quadro das ciências até as décadas de 1920 e 1930, quando seria criado o *Musée de l’Homme*. Por muito tempo perdurou uma rivalidade no cenário intelectual francês, entre esta antropologia física, por um lado, que lidava com fatos mesuráveis e portanto estava mais próxima de ser reconhecida como ciência, e a etnografia mais “amadora”, ou a descrição das culturas, por outro, que precisou ‘criar’ os seus testemunhos, através dos objetos etnográficos nos novos museus. CONKLIN, Alice L. Civil Society, science, and empire in late republican France: the foundation of Paris’s Museum of Man. **Osiris**, 2nd Series, Vol. 17, Science and Civil Society (2002). p.262.

organização do saber. Na Inglaterra, este foi o caso do *Pitt Rivers Museum*<sup>237</sup>, fundado em 1884, sendo este atrelado à Universidade de Oxford, com um caráter essencialmente cientificista que tinha como base coleções de objetos reunidos a partir da concepção da teoria evolucionista<sup>238</sup>. Em 1887, como lembra Stocking<sup>239</sup>, o questionamento metodológico apresentado por Boas no *American Museum of Natural History*, de Nova Iorque, introduz a viabilidade de uma abordagem empática e holística dos grupos tribais contra o comparativismo fragmentado dos evolucionistas. Foi a partir do desenvolvimento dessas instituições, fora do recluso campo museal francês, que alguns antropólogos, assim como o próprio Lévi-Strauss, puderam apontar críticas contundentes à antropologia da época, e aos modos de apresentação dos objetos etnográficos musealizados.

Os museus etnográficos franceses do final do século XX, não apenas se viam diante de um mundo pós-colonial, mas se deparavam com a concepção de um mundo que se pensava globalizado. Não se vai ao museu para percorrer distâncias quando se vive um mundo em que elas buscam ser inexistentes. Tendo funcionado para muitos como substitutos das viagens a mundos exóticos, estes museus são deixados de lado em detrimento do desenvolvimento do turismo de massa, dos canais de televisão que exibem documentários sobre os Outros, da internet, de *reality shows* que levam pessoas comuns das áreas industrializadas para ilhas distantes, produzindo o encontro com populações autóctones, e de muitas outras manifestações das mídias atuais. Diante deste novo contexto de transmissão acelerada de imagens, os museus etnográficos, com seus dioramas estáticos, suas fotografias em preto e branco, produzem a impressão de um mundo que teria ficado no passado.

Na medida em que o exótico se torna cada vez mais familiar, são postas em prática formas extremas de se experienciar as diferenças. A *‘viagem no ser’*, ao invés da *‘viagem do ser’* é preferida, como se constata na observação das diversas formas de turismo alternativo que têm sucesso hoje; seja o “turismo verde” na floresta amazônica, ou o “turismo de risco” nas favelas do Rio de Janeiro, o que é evocado por estas práticas é um *“retorno às raízes”*. Busca-se mais a proximidade com si mesmo – e com as próprias sensações – do que o encontro com um Outro distanciado.

---

<sup>237</sup> Museu Pitt Rivers.

<sup>238</sup> HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. **El museo como espacio de comunicación**. Gijón: TREA, 2003. p.114.

<sup>239</sup> STOCKING, George W. **Race, culture, and evolution**. Essays in the history of anthropology. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. p.205.

Como reação a este movimento contemporâneo de uma parte da humanidade, a viagem que oferecem os novos museus etnográficos é para dentro – sendo esta a única que o *Musée du quai Branly* se propõe a oferecer –, viagem para o interior do *Eu* mais íntimo, que envolve os sentidos na exploração do próprio ser observador e observado por si mesmo.

## 2. Olhar os outros: a configuração do objeto etnográfico

“Odeio as viagens e os exploradores”<sup>240</sup>; a frase conhecida, com a qual Lévi-Strauss abre a sua narrativa em “*Tristes tropiques*”, pode ser lida como um anúncio do fim da valorização das distâncias. As diferenças deixariam de ter valor em si mesmas quando um novo olhar sobre o humano é proposto. É instaurada, a partir de então, uma nova forma de fazer antropologia na França, que iria se contrapor à prática tradicional dos antigos pesquisadores do *Muséum national d’histoire naturelle*, e, depois, no *Musée de l’Homme*, em que as verdades sobre o Homem deviam ser procuradas nas longas distâncias, e depois eram desvendadas quando o etnógrafo retornava para casa.

Como já notava Lévi-Strauss, os livros de viagem aos lugares mais exóticos e narrações de expedições, além dos álbuns de fotografias, por muito tempo tiveram a função de causar um impacto dominante no leitor, de modo que este pudesse apreciar o valor do testemunho<sup>241</sup>. Neste sentido, como fica claro nesta passagem, ao mesmo tempo em que produz a sua etnografia, o autor discute o que estava implicado na construção do olhar etnográfico:

Ser explorador, agora, é um ofício; ofício que não consiste, como se poderia acreditar, em descobrir, ao cabo de anos de estudos, fatos até então desconhecidos, mas em percorrer elevado número de quilômetros e em acumular projeções de fotos ou animadas, de preferência em cores, graças às quais se encherá uma sala, vários dias seguidos, com uma multidão de ouvintes para quem as trivialidades e as banalidades parecerão milagrosamente transmutadas em *revelações*, pela única razão de que, em vez de produzi-las em sua terra, seu autor as terá *santificado* por um percurso de 20 mil quilômetros.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1955]. p.15.

<sup>241</sup> LÉVI-STRAUSS, loc. cit.

<sup>242</sup> LÉVI-STRAUSS, loc. cit., Grifos nossos.

Quando a distinção dos fatos e dos objetos etnográficos estava construída nas distâncias, não era difícil causar impacto nas pessoas “ávidas pela novidade gratuita”<sup>243</sup>. Ao evidenciar que o valor das ‘coisas distantes’ era uma atribuição artificial, e que o longínquo constituía uma categoria, como muitas outras, destinada a corroborar com a hierarquia inventada pelo eurocentrismo, Lévi-Strauss gera uma revolução na etnologia, que atinge o coração dos museus franceses.

Não se pode esquecer que, na constituição do *Musée de l’Homme*, a ideia do fato social total fornecia as bases do paradigma museográfico vigente, que se traduzia na museografia de Rivière. Esta pretendia tornar visível, a partir das coisas coletadas, todo um universo social de significações que teria passado pelo olhar do etnógrafo no ato da observação. Os objetos eram fragmentos do todo que ‘continham’ o todo, se fossem tratados como ‘*espécimes sociais*’. Como explicou Lévi-Strauss, sobre o conceito estabelecido por Mauss, o fato social total tem um caráter tridimensional, pois faz coincidir a dimensão sociológica (considerando os aspectos sincrônicos), a dimensão histórica (ou diacrônica) e, por fim, a dimensão fisiopsicológica<sup>244</sup>, levando em conta ainda que esta tríplice aproximação se manifesta *no* indivíduo. Tal noção teve, durante muito tempo, o efeito de funcionar como uma recomendação dirigida aos pesquisadores, para que relacionassem, na observação, as diversas instâncias do social. Como lembra, ainda, Lévi-Strauss, isto não significa que “tudo o que é observado faz parte da observação”, mas sobretudo quer dizer que na “ciência em que o observador é da mesma natureza que seu objeto, *o observador é ele próprio uma parte de sua observação*”<sup>245</sup>. Sendo assim, ao apresentar objetos etnográficos os museus os encenam mergulhados na subjetividade do observador; e o exercício proposto, não é o de alteridade, mas o de encontro de olhares.

Nesta perspectiva, o que cria a distância entre os povos é o próprio etnocentrismo do espectador, etnocentrismo que é parte integrante da etnografia, e que, como conseguiu demonstrar Lévi-Strauss, pode se manifestar na mesma intensidade entre diferentes culturas dos povos de diferentes continentes, bem como entre parisienses de bairros vizinhos, mas culturalmente ‘distantes’. No campo museológico, essa constatação estruturalista iria permitir que um novo olhar fosse lançado sobre os objetos materiais dos grupos ignorados ou regiões apagadas dos mapas das nações

---

<sup>243</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1955]. p.16.

<sup>244</sup> Id. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.24.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p.25.

industrializadas. Paralelamente, se vê, também, uma mudança de posicionamento para muitos museus no mundo, através da qual estes se abrem a novos patrimônios (rurais, comunitários, industriais, naturais, etc.) e passam a se preocupar menos com o inventário de povos distantes e atuam mais como agentes de mudança para as sociedades que estão próximas.

Como parte de sociedades, os museus também são uma forma de administração, e o seu objeto vem se constituindo mais claramente, pouco a pouco, como os próprios *juízos de valores*, o que significa que a lógica patrimonial, no caso francês, está indissociada de uma valorização da ancestralidade, da autenticidade, e da beleza<sup>246</sup>. Com isso, uma tensão entre a lógica científica e a lógica axiológica se manifesta antes de tudo na metodologia, tanto no nível das prescrições oficiais como no das práticas efetivas, e não se pode negar que esta tensão já estava posta nos museus etnográficos dos séculos XIX e XX.

Quando o *Musée de l'Homme* se consagrou o principal laboratório de etnologia na França, a noção de coleção etnográfica que, a partir desse momento, tem enfatizado o seu estatuto científico, se inspira no modelo naturalista, sendo importante a constituição de séries organizadas segundo uma sistemática funcional e cultural a fim de destacar os tipos<sup>247</sup>. Nesta abordagem, o objeto etnográfico deve ser “deshierarquizado”, ou seja, não mais classificado em função de seu valor estético ou da raridade (considerados como valores subjetivos), mas em função de sua representatividade, de seu valor de testemunho<sup>248</sup>. Nestas coleções, os objetos deveriam ser libertados de uma hierarquia dos valores, para adentrarem em uma hierarquia da ciência.

Mais tarde, com a crise deste olhar sobre os Outros, trazida a tona no momento em que se anuncia o projeto do *Musée du quai Branly*, muitos museus são levados a repensar o “etnográfico” como “artístico”, e neste novo movimento do olhar sobre ‘as artes dos Outros’, o foco estaria na percepção subjetiva de características estéticas. É esta transformação que marca o sucesso, na França, do termo “*artes primeiras*”<sup>249</sup>. A partir deste momento um novo campo de disputas envolvendo diversos atores é

---

<sup>246</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.112.

<sup>247</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l'Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.41.

<sup>248</sup> Ibidem, p.42.

<sup>249</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.206.

colocado em cena, sendo este mobilizado pelos múltiplos olhares que historicamente já estavam postos sobre as coleções herdadas por este museu.

Se nos reportarmos ao antigo *Musée d'Ethnographie*, no início do século XX, os mesmos sistemas de enquadramento do olhar já podiam ser observados neste contexto museológico particular. Uma forte corrente artística que foi proeminente nas décadas de 1920 e 1930, o surrealismo, na França, determinava que o objeto devia ser descontextualizado, isto é, retirado do seu enquadramento habitual, empregado em usos outros que aqueles para os quais fora destinado. No período entre guerras, os surrealistas frequentavam o museu do Trocadéro e não tinham dificuldade em se relacionar com os objetos expostos. As peças exóticas que ali se encontravam, apesar dos esforços de E. T. Hamy (o fundador do museu, em 1878), não haviam perdido o estatuto de objetos de curiosidade<sup>250</sup>; estes se mantinham descontextualizados, e tal descontextualização não era difícil de enxergar em objetos colocados em vitrines que estavam há milhares de quilômetros de seu meio de origem. Como apontado por Angotti-Salgueiro e Segala, o projeto museográfico que tomaria forma neste período – sendo a museografia considerada como ramo da etnografia descritiva<sup>251</sup> – se caracterizava por sua ambiguidade correspondente à etnografia relativista da época<sup>252</sup>. As autoras lembram a descrição de Pierre Verger, nos seus escritos autobiográficos:

Gravitava em volta do museu dirigido por Paul Rivet e Georges Henri Rivièrre uma simpática equipe composta de antigos membros das expedições Dakar-Djibouti (1931-3), de Marcel Griaule, e da Groelândia, de Paul-Émile Victor. Foi a época em que se acotovelavam nos corredores do velho museu do Tocadéro: André Schafner, com uma partitura de Debussy debaixo do braço; Germaine Dieterlen, transportando com êxtase um objeto *dogon*; Michel Leiris, elaborando algum manifesto surrealista; Jacques Faublée, que passava frequentemente suas noites em uma sala do museu, enrolado em um tapete berbere tomado emprestado de uma vitrine; Denise Paulme, Hélène Gordon, que se tornou Lazareff em seguida; Gessain, entre duas viagens à Groelândia; Alfred Métraux, na iminência de partir para Honolulu...<sup>253</sup>.

---

<sup>250</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l'Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Cahiers Ethnologiques*. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.41.

<sup>251</sup> JAMIN (1988 apud ANGOTTI-SALGUEIRO & SEGALA, 2007).

<sup>252</sup> ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana & SEGALA, Lygia. Gautherot no Museu do Homem: museografia, etnografia e fotografia. p.92-101. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). **O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2007. p.97.

<sup>253</sup> VERGER (1982, p.25 apud ANGOTTI-SALGUEIRO & SEGALA, 2007, p.97).

O desafio que, nos anos que se seguiriam, seria colocado em prática pelo *Musée de l'Homme*, era o de ‘como contextualizar’ o que teria chegado aos museus, frequentemente, ‘descontextualizado’. Deste ato de se colocar no ‘contexto de origem’ dependeria a produção de “peças de convicção”<sup>254</sup>. Hoje, após a disseminação do paradigma estético, o campo da ciência do Homem se vê com poucas alternativas para recuperar a posição de prestígio que tinha nos museus, e seria improvável a existência de um museu nos moldes do antigo *Musée de l'Homme*. Uma outra vertente museológica que também vem sendo colocada em prática atualmente, a da *automusealização* ou da musealização dos contextos, é representada por tentativas de se olhar para fora das paredes das instituições tradicionais, de modo que os museus passam a procurar os seus ‘achados’ nas relações dos objetos com as pessoas, como no caso dos *ecomuseus*<sup>255</sup> que estudaremos mais a fundo, a partir de um caso de estudo específico, no Capítulo 4 desta tese.

Atualmente, as formas de recontextualização das coisas guardadas pelos museus se traduzem em novas propostas de musealização. A ‘extração’ e a ‘descoberta’ do objeto, ideias que opõem radicalmente o observador ao observado, não são mais os únicos (ou principais) dogmas da coleta. Os Outros – que estão em toda parte – são conduzidos a participar da formulação de suas próprias identidades por meio da linguagem museográfica. Pode-se dizer que os museus que antes expunham em vitrines assépticas os espécimes da ciência dos Outros, agora atravessam um processo de adaptação no qual passam a atuar, muitas vezes, como “zonas de contato”<sup>256</sup>. A ideia do contato como o encontro entre “pessoas separadas geográfica e historicamente” e, a partir do qual, podem se estabelecer relações contínuas, é profícua para pensar os espaços da musealização no presente. Ao usar o termo “zona de contato”, Clifford busca evocar as dimensões interativas, baseadas em improvisações dos encontros coloniais “tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelas considerações difusionistas da conquista

---

<sup>254</sup> MAUSS, Marcel. **Manuel d'ethnographie**. Paris : Éditions Payot, 2002, passim.

<sup>255</sup> Instituições que associam a preservação do patrimônio cultural e do patrimônio natural no contexto social de uma ‘comunidade’, tendo como principal bem preservado no cotidiano a memória das pessoas. Entendido como “laboratório, conservatório e escola” por Georges Henri Rivière, um dos teóricos do termo na década de 1980, o ecomuseu também pode ser pensado como “espelho”, segundo este mesmo autor, em que a comunidade se vê e constrói a sua autoestima a partir do reconhecimento de si no patrimônio local. Para muitos autores, o ecomuseu reforça e amplia as diversas formas de atividade museológica – relativamente significativamente o que se entendia antes por musealização, dando-lhe um sentido prolongado – acrescentando-lhes grande abertura. Sobre a noção de ecomuseu, e sua historicidade, ver o Capítulo 4 desta tese.

<sup>256</sup> CLIFFORD, James. Museums as contact zones. In: \_\_\_\_\_. **Routes: Travel and translation in the late twentieth century**. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p.192.

e da dominação”<sup>257</sup>. Segundo o autor, quando os museus são vistos como “zonas de contato”, sua estrutura organizacional, centrada em uma coleção, se torna uma relação contínua que abarca as dimensões histórica, política e moral, considerando um conjunto de trocas e negociações em que o poder está em disputa.

Se, por um lado o modelo do museu como coleção presume um centro (onde os objetos são reunidos) e uma periferia (como a área das descobertas), por outro, a perspectiva dos museus como “zonas de contato” evidencia o processo mais amplo de múltiplos encontros históricos. Os museus, nesta segunda vertente, não costumam ser destinados a criar identidades (embora possam ter, por vezes, este efeito), mas possibilitam que elas existam, e que se manifestem no encontro com o patrimônio, no encontro com outras pessoas, e outras identidades. Já que a musealização é o resultado de um processo de trocas, cabe aos museus contemporâneos a tarefa de identificar quem são os atores das trocas realizadas, como eles se veem, que representações fazem de si mesmos, e que encontros foram responsáveis para a composição de seu patrimônio.

## **2.1 Entre o visível e o sensível: as representações do imaginário e do simbólico**

Há uma *sensibilidade museológica* que envolve os objetos no contexto dos museus e que atravessa a própria sensibilidade dos seus usuários, formulada entre aquilo que se vê e o que se imagina sobre tudo o que se faz visível no espaço da exposição. Ao retirar as coisas do contexto, os museus criam outros universos contextuais, e estes tocam sensivelmente o imaginário dos que são espectadores desse espetáculo do simbólico. Logo, as exposições dos museus são concebidas com o objetivo primeiro de apresentar a visualização de “fatos ausentes”<sup>258</sup>; ausência esta que pode se dar quanto ao espaço, quanto ao tempo ou quanto à compreensão. Desta forma, a transmissão do patrimônio se configura a partir de um conjunto de ‘presenças’ que remetem a ‘ausências’ variadas, e, muitas vezes, infinitas. Estas ausências dizem respeito à dialógica entre o invisível e o visível nos museus.

No contexto dos museus, o ver só pode ser pensado ou comprovado através da experiência do *tocar com os olhos*, de modo que “todo visível é talhado no tangível”, como na afirmação de Merleau-Ponty, e o que se vê, se molda, essencialmente, no

---

<sup>257</sup> CLIFFORD, James. Museums as contact zones. In: \_\_\_\_\_. **Routes**: Travel and translation in the late twentieth century. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p.192.

<sup>258</sup> SHÄRER, Martin R. L'exposition, lieu de rencontre pour objets et acteurs. In: MARIAUX, Pierre Alain (éd.). **Les lieux de la museologie**. Neuchâtel: Peter Lang, 2002. p.50.

campo do sensível<sup>259</sup>. É no *encontro* da matéria com a percepção que a visão se inicia, e é por isso que o olhar museológico não se constrói sem objetos, mas a partir deles. Nos processos de musealização, a visibilidade material é o degrau zero do olhar do especialista<sup>260</sup>, e é partindo dela que se podem elaborar certos discursos, em detrimento de outros. Mas os objetos não limitam o olhar – eles apresentam um conjunto de possibilidades do que se pode ver a partir de um olhar que é, ele mesmo, construído, porque aprendido. Acreditar que o olhar da arte será dominante acima de todos os outros, em um museu que exhibe objetos etnográficos – ou que anteriormente fizeram parte das coleções dos museus de etnografia – como é o caso do quai Branly, é limitar as expectativas e ignorar uma história de encontros e interpretações já existente que define o olhar sobre esses objetos. Ao adotar uma nova linguagem, utilizando-se dos mesmos objetos, ainda que de técnicas museográficas diferenciadas, o museu passa a atuar sobre os imaginários já constituídos das pessoas.

Na troca de imagens entre o museu (ator) e o público (espectador) o que adentra o campo do visível é visceralmente contraposto ao que escapa à visibilidade e permanece, intencionalmente, nas sombras. Esta lacuna do invisível é ocupada em parte pela continuação daquilo que se vê, em parte pelas imagens do imaginário que ainda não se manifestaram. Ao tentar esclarecer o que considera como uma grande confusão teórica quanto às noções de imaginário e do simbólico na antropologia, Godelier, considerando os trabalhos desenvolvidos por autores consagrados<sup>261</sup>, busca introduzir uma interpretação própria sobre como o imaginário toma forma. Para o autor, “o imaginário é o pensamento”<sup>262</sup>; ele é o conjunto de representações que os humanos fazem da natureza e do universo que os rodeia, dos seres que o povoam, e dos próprios humanos pensados em suas diferenças e representações. Neste sentido, o imaginário seria “um mundo *ideal*”<sup>263</sup>, composto de ideias, de imagens e de representações de todos os tipos que têm origem no pensamento – e como toda representação é, ao mesmo tempo, o produto de uma interpretação daquilo que ela representa. Sendo assim, o domínio deste

---

<sup>259</sup> MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.131.

<sup>260</sup> HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.126.

<sup>261</sup> Entre eles Claude Lévi-Strauss, Clifford Geertz, Victor Turner e Roy Wagner.

<sup>262</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Albin Michel, 2007. p.38.

<sup>263</sup> GODELIER, loc. cit. Grifos do autor.

Imaginário é um mundo real, mas composto de realidades mentais (imagens, ideias, julgamentos, intenções) que Godelier denomina de “realidades *ideais*”<sup>264</sup>.

Ao dialogar com esse imaginário, com o mundo ideal das representações humanas, os museus também atuam sobre ele, transformando-o, a partir da produção do simbólico. O domínio do Simbólico, na concepção do autor, é o conjunto de meios e processos pelos quais as realidades ideais se encarnam nas realidades materiais, e as práticas lhes conferem um modo de existência concreto, visível e social<sup>265</sup>. Logo, construindo um caminho contrário àquele proposto pelo estruturalismo de Lévi-Strauss, Godelier propõe que, ao encarnar nas práticas e objetos que o simbolizam, o imaginário pode atuar não apenas sobre as relações sociais já existentes entre os indivíduos e os grupos, mas pode também estar na origem de novas relações entre eles, modificando o que existia antes. A cadeia patrimonial responde, assim, a um fluxo de representações imaginárias que, através das encenações construídas nos museus, são manifestadas simbolicamente. Assim, é por meio desta manifestação de imaginários que os museus criam novas imagens sobre o real, bem como sustentam aquelas já criadas.

O imaginário e o simbólico são, então, concebidos como uma via de mão dupla dialógica, e, na explanação de Godelier, servem para esclarecer o fato de que uma relação social não tem origem sem que tenha um sentido (ou vários) para aqueles que a produzem, ou para os que a reproduzem<sup>266</sup>. E esta relação *não existe somente entre eles, mas existe igualmente neles*. Contrariamente a Lévi-Strauss, que afirmava a supremacia do Simbólico sobre o Imaginário e sobre o real<sup>267</sup>, Godelier acredita ser o Imaginário compartilhado, tanto em curto como em longo prazo, que mantém em vida os símbolos. Todavia, em conjunto, o Imaginário e o Simbólico não esgotam o conteúdo das realidades sociais que os humanos produzem e reproduzem no curso de sua existência. As sociedades ainda precisam responder a uma série de questões explicitadas por disputas que não são nem meramente imaginárias e nem puramente simbólicas. As representações, pois, se constroem para responder a estas que são questões práticas da realidade, como por exemplo, quem tem fala no grupo, quem, em uma sociedade, pode exercer uma autoridade sobre os outros, por quê e como?

---

<sup>264</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Albin Michel, 2007. p.38. Grifos do autor.

<sup>265</sup> GODELIER, loc. cit.

<sup>266</sup> Ibidem, p.41.

<sup>267</sup> Em, “Introdução à obra de Marcel Mauss” ele afirma que “os símbolos são pais reais do que aquilo que simbolizam, o significante precede e determina o significado”. LÉVI-STRAUSS (1950 apud GODELIER, 2007).

Na perspectiva segundo a qual o imaginário precede a encarnação simbólica, é apontado que o pensamento não é uma estrutura, e a linguagem apenas conserva os imaginários. O imaginário não está manifesto, ele apenas precede, e pode ser modelado, por isso não é algo que está pré-estabelecido. Em um museu, a escolha dos objetos e a maneira de expô-los, segundo Pomian, devem ser fundadas sobre princípios que supostamente possuem uma validade intersubjetiva e que se toma emprestada da ciência, em certos casos, da história e notadamente da história da arte, em outros, ou mesmo de uma ideologia oficial<sup>268</sup>. Por outro lado, o objeto no museu está destinado a se comportar como um “objeto do olhar”, isto é, um objeto que congrega olhares, podendo ter alterado o seu valor simbólico enquanto representação.

Como testemunhos, os objetos se referem a identidades particulares, e, por isso, ao serem colocados em exposição em certos museus, estão, eles mesmos, disponíveis à multiplicidade de encontros, de contatos entre imaginários culturalmente distantes. Para Godelier, os traços que as pessoas expõem para definir as suas identidades são em si testemunhos delas mesmas, apontando uma continuidade no tempo, o fato de terem sido os primeiros ocupantes de um lugar, o fato de terem sido sempre xiitas e não sunitas, etc<sup>269</sup>. Contrapondo a visão desse autor à abordagem estruturalista já exposta, somos confrontados com duas vertentes definidoras do pensamento antropológico que pode ser aplicado aos museus aqui estudados. Se, por um lado, a linguagem da arte pretende promover o diálogo universal entre as culturas, por outro, a corrente da autorrepresentação dos Outros nos museus considera a evidência das particularidades no encontro de imaginários distintos, segundo uma gramática das diferenças. De acordo com esta última corrente, os objetos dos Outros encontram a sua legitimidade nos olhos desses outros, de modo que as identidades que reivindicam só podem ser “verdadeiras”, “reais”, já que em seus olhos é graças a elas que eles têm garantida a sua existência<sup>270</sup>. Entretanto, considera-se, ainda, o fato de nenhum grupo e nenhum indivíduo poder se definir em relação a si mesmo, mas sempre em relação a outros do mesmo sexo ou de outro sexo, da mesma religião ou de uma outra, de modo que nenhuma identidade está fechada em si mesma, e por isso esses objetos identitários são *objetos de contato*.

---

<sup>268</sup> POMIAN, Krzysztof. Musée et patrimoine. In: JEUDY, Henri Pierre. (dir.) **Patrimoines en folie**. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l’homme, 1990. p.185.

<sup>269</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Albin Michel, 2007. p.23.

<sup>270</sup> Ibidem, p.24.

“Abramos os olhos para comprovar aquilo que não vemos”<sup>271</sup>, aquilo que não veremos mais, ou para comprovarmos aquilo que não vemos como evidente. Na perspectiva de Didi-Huberman, o ver tem, em muitos casos, o sentido do ter; ao vermos alguma coisa, podemos obter a impressão de ter ganhado alguma coisa. Nesta vertente o ver é aproximar as coisas; para os museus é no campo da visão que os encontros primeiro acontecem. Encontros entre as pessoas e as coisas, entre as próprias pessoas, ou mesmo entre as próprias coisas. Por meio desses encontros os museus criam novos universos simbólicos e atuam sobre os imaginários. Mas, como acontece na dicotomia clássica do patrimônio – segundo a qual ao mesmo tempo em que algo é adquirido, algo também se perde – quando ver é sentir que alguma coisa nos escapa inelutavelmente, tem-se a perspectiva de que “ver é perder”<sup>272</sup>, e é segundo ela que o autor traz à lembrança a frase de James Joyce: “*Fechemos os olhos para ver*”<sup>273</sup>.

## 2.2 Objeto etnográfico e olhar coletivo

Todos os museus operam em uma ordenação do mundo, ao selecionarem objetos em detrimento de outros, e classificarem as coleções e as apresentarem ao público. Esta ordenação do mundo é frequentemente colocada em prática a partir de um ponto de vista dominante, associado a valores que constituem princípios de classificação e de hierarquização. Sendo assim, as exposições oferecem a materialização de visões de mundo. Um museu é, por sua vez, a expressão de correntes artísticas, científicas, políticas que se desenvolvem em torno dele, como lugar de produção e difusão das representações que contribui para definir a realidade e constituir os quadros de interpretação a partir dos quais estas serão decifradas<sup>274</sup>. A antropologia do museu é, portanto, também uma contribuição a uma antropologia do conhecimento, que analisa as categorias e as práticas que nos permitem colocar em ordem os universos naturais e sociais em que vivemos e de lhes conferir um sentido. É inegável que o estudo dos museus etnográficos oferece um ponto de vista privilegiado sobre a cosmologia ocidental moderna, através de uma antropologia das representações.

---

<sup>271</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. p.14.

<sup>272</sup> DIDI-HUBERMAN, loc. cit.

<sup>273</sup> JOYCE (1948, p.39 apud DIDI-HUBERMAN, 1992. p.9).

<sup>274</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.19.

A constituição dessas representações não ocorre de outra maneira que através do imaginário compartilhado, que dá origem a um olhar coletivo sobre as coisas patrimoniais. Como aponta Heinich, aquilo que é “socialmente construído” é o olhar que faz com que a coisa observada passe do estatuto de prédios ou objetos, mais ou menos utilitários, ao estatuto de elementos do patrimônio, dignos de serem não apenas utilizados, mas olhados, observados, localizados, datados, compatibilizados, fotografados, e até mesmo admirados<sup>275</sup>. Estas “coisas” do patrimônio são colocadas em causa quando se atinge o campo das representações identitárias das pessoas, e, neste caso, estamos falando dos objetos etnográficos em seu sentido mais amplo, aquele que diz respeito ao produto da observação das diferenças em qualquer contexto, fabricado para representar o Outro, retirado de seu contexto no momento do encontro entre pontos de vista distintos.

Este encontro de olhares é, ao mesmo tempo, um encontro do *objeto*, produzido por alguém, testemunho de uma identidade, com um *observador*. O objeto patrimonial se constitui neste encontro. É, então, preciso aceitar um deslocamento duplo e paradoxal, que se define, por um lado, pelo movimento do objeto olhado ao sujeito que olha; por outro, da lógica patrimonial da descoberta, da “missão impossível”, à lógica sociológica da invenção, missão já cumprida<sup>276</sup>. Ambos estes movimentos estão presentes nas diversas etapas da musealização das *artes primeiras*.

No campo, o confronto do pesquisador com o objeto – o ato de olhar – é apenas um momento pontual e individual, intermediário entre a fase de aquisição dos recursos comuns e a fase de restituição das conclusões; este é o momento do “reconhecimento”, no qual *aquilo que é visto atualiza o que é sabido*. É, portanto, através de um imaginário colonial criado no passado, impregnado no olhar dos agentes dos museus etnográficos, que se definem os objetos de um patrimônio ‘*étrangeiro-francês*’ como dignos de serem preservados. Isto significa que o olhar está longe de se limitar, como deseja a perspectiva interacionista, à presença de um indivíduo com o objeto<sup>277</sup>. De forma ampla, o olhar se faz no conjunto de momentos diversos, se estendendo no tempo e no espaço, considerando o antes e o depois do encontro (observador-observado) e mesmo no momento da comunhão do pesquisador/observador com os seus pares. Por fim, aquilo que se inventa na medida em que se inventariam as coisas, é um olhar, materializado

---

<sup>275</sup> HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.118.

<sup>276</sup> HEINICH, op. cit., p.122.

<sup>277</sup> Ibidem, p.130.

nas coleções dos museus, bem como nos outros elementos do patrimônio. Este olhar, ao mesmo tempo em que é produto de um olhar coletivo, se soma a ele, por vezes, modificando-o. Segundo a definição de Heinich:

Le regard collectif se repère à l'existence d'outils de perception et d'inscription du perçu, transmissibles dans l'espace et dans le temps, qui permettent à un nombre indéterminé de personnes de développer, face à un objet quelconque, un rapport visuel similaire<sup>278</sup>.

Para a autora, a visão parece ter origem no objeto, que “capta o olhar”, e não no próprio ato de olhar<sup>279</sup>. Ao mesmo tempo, no caso do olhar patrimonial, é inequívoco que se aprende a ver. Em um museu, nos processos de musealização guiados por um *thesaurus* museológico, ou por políticas de aquisição precisas, é o trabalho da terminologia que permite ver. Este tipo de olhar constitui uma visão analítica, capaz de distinguir entre um grande número de elementos. É este olhar coletivo, e ao mesmo tempo especializado, que garante que um conservador do quai Branly possa distinguir atualmente entre diferentes tipos de objetos, tais como aqueles caracterizados como “artes da África” ou como “artes da Oceania”, sem que precise recuperar a procedência das peças, e sem ser um especialista nestes campos.

O paradoxo do olhar, como sugere Heinich, é que mais do que qualquer outra ação, ele não é observável a olho nu, e só se permite ser abordado por meio da verbalização<sup>280</sup>. O objeto olhado é prisioneiro das palavras que o descrevem ou que o interpretam. Nos processos de musealização, a informação cultural não está ligada à classe de informação científica que pode ser lida de forma precisa e imediata, a partir da mesma estrutura do objeto. Esta é demasiadamente variável; ela aparece e desaparece, de acordo com o sistema de valores ao qual está vinculada (valores éticos, estéticos, políticos, etc.)<sup>281</sup>. O objeto de museu (*musealia*<sup>282</sup>), assim, é uma ‘*permuta de significados*’, e, nesta perspectiva, o trabalho sobre as coleções só tem sentido se

---

<sup>278</sup> “O olhar coletivo é marcado pela existência de instrumentos de percepção e de inscrição do percebido, transmissíveis no espaço e no tempo, que permite a um número indeterminado de pessoas desenvolver, diante de um objeto qualquer, uma relação visual similar” (tradução nossa). *Ibidem*, p.123.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p.127.

<sup>280</sup> HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.135.

<sup>281</sup> MAROEVIĆ, I. The role of museality in the preservation of memory. **ISS** 27, 1997, p.121.

<sup>282</sup> Termo comum usado entre os teóricos da museologia. Ver DESVALLEES, André & MAIRESSE, François. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris : Armand Colin, 2011.

colocado em relação com o campo, onde o objeto constitui o pré-texto<sup>283</sup>. Ele é, de fato, a base do que irá se escrever como discurso, e a sua contextualização depende, em primeiro lugar, da contextualização dos múltiplos conceitos produzidos sobre ele.

Na perspectiva dos museus etnográficos tradicionais, a ideia de objeto testemunho implica que estes objetos sejam colocados em relação de equivalência, tendo, *a priori*, o mesmo valor representativo uma colher, uma máscara ou uma escultura<sup>284</sup>. Isto significa que em uma vitrine de exposição dita etnogeográfica ou analítica, estes objetos são representados sobre um mesmo plano museográfico. Organizando a coleção de etnografia com base no princípio da equivalência representativa dos elementos que a compõem, os idealizadores do *Musée de l'Homme* compartilhavam, de certa maneira, da concepção surrealista ou mesmo Dada, que não hesita em colocar lado a lado uma panela e um Rembrandt<sup>285</sup>.

Diferentemente, entretanto, na reflexão que foi posteriormente formulada sobre esta abordagem, uma máscara isoladamente, como apontou Lévi-Strauss, não representa algo, mas transforma algo, ou seja, escolhe não representar. Como um mito, “uma máscara nega tanto quanto afirma”, ela não se constitui apenas daquilo que diz ou acredita dizer, mas daquilo que exclui<sup>286</sup>. A passagem de Lévi-Strauss utilizada como epígrafe deste capítulo sugere, de certo modo, que o objeto dito etnográfico deve ser desfuncionalizado, ou seja, desconectado do campo de representações coletivas com o qual ele tem relações estabelecidas mas que não são necessariamente de tipo causal. Ele não é meramente a transcrição, *a fortiori* ele não é a tradução<sup>287</sup>. Sua forma, sua estrutura podem muito bem não ter nenhuma relação com o seu uso, ou com aquilo que ele se destina a representar.

Jamin lembra que, em geral, temos a tendência de confrontar o representante com o representado, o significante com a significação, a imagem com a ideia. Mas nos esquecemos que uma representação pode ser também, em si, uma transformação, uma deformação<sup>288</sup>, ou uma performance. A ideia estruturalista previa que, como os mitos, os objetos deveriam ser pensados entre si, o que supõe igualmente que “*os objetos nascem dos objetos*”, e não simplesmente serem pensados a partir de seus usos ou

---

<sup>283</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l'Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.48.

<sup>284</sup> Ibidem, p.56.

<sup>285</sup> Ibidem, p.58.

<sup>286</sup> LÉVI-STRAUSS (1979 apud JAMIN, 1984).

<sup>287</sup> JAMIN, op. cit., p.49.

<sup>288</sup> JAMIN, loc. cit.

daquilo que se destinam a representar. Mas pensar os objetos entre eles significa operar as aproximações, sem tentar as aproximações incongruentes e insólitas, aquelas que estão no domínio plástico<sup>289</sup>. É por este motivo que, no passado, com o objetivo de se definir o objeto típico, era recomendado que a coleta etnográfica não se contentasse com o singular, pois seria necessário que fossem recolhidos múltiplos objetos de uma mesma tipologia<sup>290</sup>. Tudo é digno de interesse, pois tudo testemunha, e múltiplos são os sentidos a serem testemunhados. De fato, essa construção do objeto etnográfico em objeto testemunho conduzirá a um paradoxo: se o objeto etnográfico é, na maioria dos casos, considerado um objeto de origem artesanal, ele se vê, ao mesmo tempo, sendo tratado como um objeto de série e, com efeito, como um objeto manufaturado, mas manufaturado pelo sistema cultural que lhe produz e do qual ele é testemunho<sup>291</sup>. Rapidamente no desenvolvimento dos museus que guardavam tais objetos, fica evidente a necessidade de se levar em conta, os diversos ângulos do olhar, e como estes são construídos de modo a disputarem entre si, quando não se complementam.

Para Heinich, assim, é necessário que se opere uma conversão radical no olhar do sociólogo sobre os objetos. Trata-se de uma passagem da perspectiva “realista”, no sentido que considera que os conceitos e categorias correspondem a realidades efetivas, a uma perspectiva “construtivista” ou “convencionalista”, considerando que conceitos e categorias não são realidades, mas produtos da atividade humana<sup>292</sup>. A partir desta mudança de percepção, tem-se que aquilo que a musealização realiza, pois, não é apenas uma aprendizagem do olhar, ou a captura do olhar coletivo sobre as coisas elevadas ao estatuto de patrimônio – o que suporia que este pré-existe e que deve ser aprimorado – mas sim uma concepção própria do que deve ser colocado à vista, concepção esta eleita após a consideração de olhares concorrentes.

Mas a atividade patrimonial não equivale em nenhuma medida a uma posição “artificialista”, que denunciaria implicitamente o caráter não natural, e logo desnecessário, dos processos de descrição e de valorização que assim são produzidos. Ao contrário, assegura Heinich, é precisamente o fato de que o patrimônio é “fabricado” pela administração, através de procedimentos complexos, que este tem garantida a sua

---

<sup>289</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Cahiers Ethnologiques*. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.51.

<sup>290</sup> Ibidem, p.57.

<sup>291</sup> JAMIN, loc. cit.

<sup>292</sup> HEINICH, Nathalie. *La fabrique du patrimoine*. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.117.

constância, sua durabilidade, sua visibilidade e sua proteção material. Sendo assim, é *por que* o olhar é socialmente construído – e não apesar deste fato – que ele conta com aqueles que lhe têm acesso, que ele ganha sentido, que ele é encarnado em textos e imagens e acaba por impregnar a visão sempre em grande escala<sup>293</sup>. Isto significa que a criação do patrimônio está muito mais ligada a uma necessidade da vida em sociedade, do que a uma “natureza”. Finalmente, nada é mais indestrutível do que a “construção social da realidade”, e nada é mais eficaz que “o olhar que faz as coisas existirem em nossos olhos”<sup>294</sup>. A autenticidade, portanto, é percebida, cada vez mais, como aquela garantida por este valor coletivo e social do patrimônio, do qual depende, em alguns casos contemporâneos, a entrada de um objeto para o museu.

### 2.3 A criação do *patrimônio etnográfico*

É preciso imaginação para partir. A viagem é almejada na medida em que significa a possibilidade de uma relação outra com o próprio ‘Eu’ do viajante. Este, ao se projetar sobre universos imaginários, passa a acreditar na possibilidade de um existir renovado. Sufocado por si mesmo, ele busca no Outro a manifestação de suas próprias sensações, que já não se sentem mais. Busca a imagem do que já fora, refeita, aquela que não se vê mais senão nas fotos e nos museus, estes mesmos dispositivos que oferecem o exercício do viajar.

A viagem é sempre planejada: não há viagem sem expectativas. Nunca se sabe o que haverá do outro lado da distância atravessada, e este constitui o seu maior atrativo – pode-se imaginar sobre todas as coisas e dar novos usos para o próprio Eu, livremente. Como já apontava Leiris no prefácio de seu complexo diário, a viagem é sempre uma “fuga”, já que “o homem não pode escapar de seu isolamento”<sup>295</sup>, de modo que a partida pode ser percebida como intrínseca ao humano, tendo como principal força impulsora aquela da imaginação.

A etnografia se construiu, em geral, baseando-se na lógica da necessidade da partida, e por isso a figura do etnógrafo é geralmente associada à de um ‘fugitivo’ de si mesmo, que vai, ao mesmo tempo, e irremediavelmente, de encontro ao próprio Eu, assim como à do artista que parte de sua realidade a uma outra, para poder criar o novo.

---

<sup>293</sup> HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.118.

<sup>294</sup> Ibidem, p.119.

<sup>295</sup> LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. São Paulo: COSACNAIFY, 2007 [1934]. p.53.

Mesmo os etnógrafos que estudam as suas próprias sociedades e a si mesmos, não escapam ao destino do viajante em busca do sentimento do estranho. Atualmente, sociedades que atravessaram os processos de descolonização e se encontram independentes são elas mesmas responsáveis por estudarem a si mesmas, suas tradições reencontradas e reinventadas, e por “proporem a sua própria interpretação de *sua* história, de *sua* cultura e de *sua* sociedade”<sup>296</sup>. Estas realizam uma espécie de ‘autoantropologia’ – que não se difere da antropologia como já a conhecemos – por meio da qual elas devem se fazer estranhas para si mesmas, e que de fato permite o melhor conhecimento delas. Este poderoso exercício de se reconhecer como um Outro envolve a invenção de uma plateia imaginária que irá permitir que estes povos consigam perceber a sua cultura como performance, e, assim, possam estudar a si mesmos.

Ao mesmo tempo em que a antropologia se disseminou pelo mundo, funcionando como um instrumento de empoderamento para grupos e populações que eram objetos de estudo no passado, a “degustação do exotismo”<sup>297</sup> passa a ser realizada por meio de outros dispositivos sociais que não os museus e a etnografia. A relação com os Outros, no decorrer do último meio século, se pulverizou amplamente, passando a ser oferecida por outros meios de contato. A partir do momento em que o turismo se dissemina alcançando as massas, colocando pessoas de diferentes contextos ‘em circulação’ no mundo, e promovendo os mais diversos encontros em um cenário pós-colonial, o contato com os povos culturalmente afastados passa a ser desejado como um bem de consumo para o sujeito individualista contemporâneo. Como consequência, há, no presente, um verdadeiro mercado do exotismo. A aquisição de um conhecimento dos Outros nos museus é, então, substituída pela compra simbólica dos Outros, através de viagens a lugares exóticos, da aquisição de arte e artesanatos ‘locais’, da visita a restaurantes de culinárias ‘típicas’. O turismo, assim, proclama o fim de um relativo “monopólio” da descoberta das “outras culturas” pela antropologia<sup>298</sup>, levando esta a se interrogar sobre aquilo que a diferencia das demais formas de se produzir o encontro com os Outros, que a etnografia teria inventado. Este fenômeno recente, ainda, revela para o etnógrafo, com mais clareza, a natureza particular do patrimônio que é produzido nesse encontro, incluindo as implicações sobre as pessoas envolvidas nessa produção.

---

<sup>296</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l’anthropologie. Paris: Albin Michel, 2007. p.28. Grifos do autor.

<sup>297</sup> SEGALLEN, Victor. **Essai sur l’exotisme**. Paris: Fata Morgana, 1986. p.105.

<sup>298</sup> RÉAU, Bertrand & POUPEAU, Franck. L’enchantement du monde touristique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n.170, déc. 2007. p.5.

Em 1989, por exemplo, uma parte do país de dogon<sup>299</sup> foi inscrita à lista do Patrimônio da UNESCO, como sítio a ser protegido. Neste momento é coroada a ascensão da imagem dos Dogon que já havia passado anteriormente por um processo de folclorização ao ser ‘reconstituída’ cenograficamente na Exposição colonial de 1931. Mais tarde, se tem uma significativa intensificação do turismo na região disseminando ainda mais amplamente aspectos particulares desta cultura a partir de seu renome antropológico. Segundo Gaetano Ciarcia, o afluxo de pesquisadores que, ao longo do século XX, trabalharam dentro dos limites da região registrada como patrimônio, condicionou a notoriedade de seus habitantes assim como levou à formação de uma paisagem cultural em que a salvaguarda é percebida por uma parte da população como um recurso material e simbólico<sup>300</sup>. Para o autor, foram os diferentes olhares durante várias décadas que levaram à formação de uma identidade inseparavelmente etnológica e turística. O sentido desse empreendimento cognitivo que se configurou nesta cultura exprime para os ‘Dogon’ “a admiração que o Brancos devotam à sua civilização”<sup>301</sup>, o que também pode ser definido, segundo as palavras de Marcel Cohen, como um “*paternalismo etnológico*”<sup>302</sup> que caracterizou a visão que os Dogon produziram sobre si mesmos, a partir dos trabalhos da escola de Griaule na região, e que resultou na bricolagem de uma identidade que oscila entre a aculturação e o antagonismo.

Aquilo que se conjuga nesse processo é a noção particular de “*patrimônio etnográfico*”, isto é, que diria respeito a uma prática de valorização de um patrimônio, ou conjunto patrimonial, que tem início com a questão antropológica da *presença*. No mesmo sentido que os “lugares etnográficos” pensados por Ciarcia, o tipo de relação que produz estes patrimônios é marcado pela presença do estrangeiro e do estranho, “como referência fundadora de uma identidade colocada entre os centros da autoridade discursiva que a descrevem e a ideia de uma cultura que se pretende autóctone”<sup>303</sup>. Estes patrimônios evocam a busca antropológica pela alteridade no olhar específico de um ‘diferente’ que deseja se conhecer por meio do contato com a ‘diferença’ de um Outro idealizado, objetificado e imaginado na medida necessária para que seja introduzido no discurso da diferenciação. Trata-se aqui da relação etnográfica por excelência, que,

---

<sup>299</sup> A região a ser preservada é aquela conhecida como *Falaise de Bandiagara (Pays Dogon)*.

<sup>300</sup> CIARCIA, Gaetano. **De la Mémoire ethnographique: l'exotisme du pays dogon**. Cahiers de l'Homme. Paris: EHESS, 2003. p.128.

<sup>301</sup> Ibidem, p.129.

<sup>302</sup> COHEN (1962, p.95 apud CIARCIA, 2002, p.129). Grifos do autor.

<sup>303</sup> CIARCIA, op., cit., p.142.

como é percebida nesta análise, é produtora de patrimônios – e, conseqüentemente, dos museus ‘*etnográficos*’ que os guardam.

No contexto mais amplo das representações dos povos que negociam a sua autoimagem por aquilo que veem de si nas imagens criadas por outros, o turismo, assim como o mercado de arte, – como epifenômenos do discurso científico – estimularam, naqueles que se conhecem como ‘autóctones’ ou ‘populações tradicionais’, o desejo de se ver através dos olhos dos visitantes, sem que desejem (ou possam), em nenhum sentido, incorporar o olhar do outro<sup>304</sup>. É nos olhos do etnógrafo que estes povos conseguem enxergar seus patrimônios, e estes objetos etnográficos, oferecidos ao olhar, serão aqueles destinados a compor os signos da sua cultura no mercado simbólico das apresentações e representações. O que antes era levado aos museus, para desempenhar o papel de máscaras guardadas das identidades dos Outros, agora já não tem mais o sentido metonímico de representar culturas inteiras, visto que a relação com o autêntico foi transferida das coisas para as pessoas, e a musealização, em muitos casos, passa a acontecer *in loco*, e através das performances dos próprios atores – estas completamente atreladas ao que se encenava no passado, para satisfazer o olhar colonizador. A performance identitária é, então, uma projeção de sentidos, que não passa apenas pela visão, mas que começa nela e abarca todos os outros; neste caso, se o patrimônio também é performance, na perspectiva de uma antropologia dos sentidos, os museus, solenizando a autorreferência, correm o risco de funcionar como ‘templos das vaidades’.

Entender os museus sob a perspectiva de sua ação performativa permite revelar que as coisas visíveis nos museus escondem em si um universo inestimável de coisas invisíveis. A musealização é, assim, um jogo do olhar, que constrói valor no movimento contínuo de mostrar e esconder. Sem que pudesse sustentar a crença no valor das distâncias, o *Musée du quai Branly* cria performances artísticas com base na própria imaginação da experiência etnográfica. O uso de imagens etnográficas, na exposição das coleções permanentes, por exemplo, se dá no sentido de uma construção da representação artística. Assim, mais de cem programas e instalações de vídeos foram concebidos a partir de cerca de 4.000 documentos inéditos<sup>305</sup> ligados a um projeto pedagógico que visa disseminar o interesse do público pelas *artes primeiras* e desenvolver uma sensibilidade artística nesse sentido.

---

<sup>304</sup> CIARCIA, Gaetano. **De la Mémoire ethnographique: l'exotisme du pays dogon**. Cahiers de l'Homme. Paris: EHESS, 2003. p.141.

<sup>305</sup> Dados obtidos na revista **La Gazette Drouot**, hors-série, Paris, 2011.

Em meio às exposições, somos constantemente confrontados com as ‘imagens dos Outros’, produzidas e apresentadas como ‘obras’ em si mesmas. As chamadas “Caixas de música”<sup>306</sup> são espaços fechados localizados em dois pontos distintos do percurso expositivo do museu, que apresentam instalações artísticas de som e imagens, produzindo verdadeiras experiências sensoriais que levam o visitante a uma imersão na realidade representada que está para além do *olhar*. Estas “Caixas de música”, de 35 m<sup>2</sup> cada uma, situadas próximo às duas extremidades do espaço da exposição, exibem sucessivamente um total de nove ‘obras’ compostas de vídeo, som e imagens fotográficas (quatro delas na Caixa de música Leste e cinco à Oeste), com aproximadamente cinco a seis minutos cada<sup>307</sup>. Imagens como as do fotógrafo americanista Pierre-Jérôme Jehel (1967- ) se misturam aos sons da Amazônia e a um conjunto de efeitos visuais que fazem com que as imagens etnográficas sejam vistas como obras de arte contemporânea, criadas a partir da autoria do museu, uma vez que o projeto dessas instalações partiu de Madeleine Leclair, responsável pela unidade patrimonial das coleções de etnomusicologia do quai Branly.

Ao estabelecer que tanto os objetos em exposição quanto as instalações de vídeo devem ser vistos com o mesmo olhar sobre obras de arte, o museu faz do conhecimento etnográfico algo superficial e elusivo. Nas Caixas de música, os visitantes estão sempre passando, e poucos são os que permanecem por muito tempo no espaço sem objetos, com exceção de alguns grupos escolares. Os adultos, em geral, entram apenas para um rápido olhar, que basta para confirmar a sua impressão dos estereótipos já constituídos. Enquanto eu assistia a uma exibição, um homem em seus trinta e poucos anos de idade entrou rapidamente, fez uma breve imitação dos indígenas emitindo sons estereotipados no fundo da sala, e saiu no intervalo de apenas alguns segundos. Ao construir tais representações o museu também se torna produtor de objetos – etnográficos ou artísticos – destinados a ter um efeito sensível sobre os seus espectadores não por aquilo que representam, mas pelo que *fazem* às pessoas no contexto museal.

O processo que conduziu os museus etnográficos a questionarem, eles mesmos, a sua identidade e a sua função social, paralelamente levou os museus em geral a se perguntarem sobre o atributo que os definiria diante das outras instâncias de representação. Com a disseminação de novos modelos de museus e novas formas de se

---

<sup>306</sup> O museu chama de “*Boîte à musique*” as salas dedicadas a instalações de som e imagens.

<sup>307</sup> LECLAIR, Madeleine. La musique et ses instruments au musée du quai Branly. **La Lettre de l’OCIM** [En ligne]. Juillet-août, 2007. Disponível em: <<http://ocim.revues.org>>. Acesso em: 9 de agosto de 2012.

expressar o interesse pelos Outros, as “zonas de contato” passam a se reproduzir livremente no mundo, entre lugares e ‘não-lugares’, sem uma agenda predeterminada. Não basta mais para os museus apresentar objetos exóticos ou fragmentos de universos distantes; o desafio recente é o de convencer os seus públicos a embarcarem em uma viagem mais íntima, exploratória do seu próprio olhar sobre os mundos diferentes. A história dos museus etnográficos demonstra, com precisão, que estes, assim como as viagens que completaram as suas coleções, são exercícios para o olhar e para a imaginação.

## Capítulo 2

### Das ‘culturas’ palpáveis às *artes primeiras*: crença, magia e musealização



*“La Rivière”, Musée du quai Branly, 2011\*.*

*“...muitos que são primeiros serão últimos; e muitos que são últimos serão primeiros”  
(Marcos 10, 31.)*

No caminho inicial em direção ao platô das coleções<sup>308</sup>, espaço onde estão expostas as coleções permanentes de objetos da África, Ásia, Oceania e Américas, no *Musée du quai Branly*, somos levados a confrontar as nossas próprias expectativas sobre o que está por vir. Uma longa rampa curvilínea conduz o visitante ao coração do museu, o prelúdio da ‘viagem’ proposta, onde os quatro continentes ‘*extraeuropéus*’ se encontram em um mesmo discurso e em uma só performance. A grande rampa dá ao visitante a oportunidade de refletir; ao mesmo tempo em que ela é simplesmente o meio para se chegar às coleções, ela seduz o público, e envolve a percepção e os sentidos.

Isto acontece porque ao longo da vasta extensão percorrida por aqueles que decidem embarcar nesta *viagem museal*, foi colocada, a partir do ano de 2010, uma instalação do artista escocês Charles Sandison, encomendada pelo museu para ocupar este espaço, onde antes eram projetadas imagens pontuais sobre as populações representadas em uma outra instalação artístico-etnográfica<sup>309</sup>. A obra de arte contemporânea que leva o nome de “*La Rivière*” contém em si a intenção explícita de convidar o público a uma “viagem no tempo e no espaço, nos imaginários dos povos não europeus”<sup>310</sup>. Ao subir a rampa o visitante é, a cada passo, envolvido no fluxo do rio de palavras retiradas da exposição de longa duração do museu, projetadas de modo a fazer da distância (física), entre a entrada do museu e as suas coleções, um caminho a ser interpretado.



Figs. 1 e 2: “*La Rivière*”, de Charles Sandison, 2010\*.

<sup>308</sup> Denominação dada pelo museu, em francês, ‘*plateau des collections*’.

<sup>309</sup> Entre junho de 2006 e junho de 2009 a rampa do museu era ocupada pela obra intitulada “*L’Autre marche*” (“A outra caminhada”), instalação assinada por Trinh T. Minh-ha et Jean-Paul Bourdier que tinha a intenção de marcar ‘a passagem do Outro em Si’, evocando por meio de imagens projetadas no chão a concepção asiática de que o caminhar sobre a terra é algo sagrado. Esta foi substituída por “*La Rivière*”, que passou a ser exposta a partir de março de 2010.

<sup>310</sup> Texto explicativo sobre a obra “*La Rivière*” no *Musée du quai Branly*.

Muitos sentidos podem ser atribuídos a este percurso (propositalmente longo) onde nenhuma obra é exposta exceto a grande instalação que ocupa todo o espaço até o topo: a nascente do rio de palavras, o platô das coleções ou o *palco* onde as ‘culturas’ se encontram, ou “dialogam”. Mas o diálogo primordial está para além das culturas; o diálogo que acontece ao nos depararmos com “o rio”, é aquele entre o museu e seu público. É ali que o museu determina a performance que será apresentada. Ao mergulharmos no líquido linguístico da obra, somos levados a entender que tipo de tratamento é dado às ‘culturas’ no espaço da exposição. As palavras soltas e desconectas, projetadas no chão, percorrem o espaço sem fazer qualquer relação umas às outras, a não ser as ligações arbitrárias do movimento do rio. Todas estão escritas da mesma forma, com o mesmo tamanho e cor. Não há distinção entre as ‘culturas’. Mas também não há diálogo, exceto aquele feito pela própria obra de arte. O diálogo, nesse caso, é uma imagem, e a imagem é fugaz e imprecisa. O rio sinuoso seduz mas não significa, e logo desaparece nas sombras do platô, onde ele supostamente nasce (ou morre?).

De repente somos levados a perguntar: estamos embarcando em uma viagem etnográfica ou em uma charada? Fazemos essa pergunta porque sabemos que a arte ‘faz acreditar’, e o museu, ao apresentar a arte no lugar da viagem, avisa cautelosamente que os objetos de antes já não são mais os mesmos na nova exposição. Estes, que nas instituições do passado representavam provas científicas sobre populações distantes, agora são vistos como os emblemas dessas culturas e de suas estéticas próprias. Quando o rio seca, as cortinas se abrem para um novo espetáculo sobre os Outros.

Com efeito, existem diversas maneiras de fazer acreditar, como se pode notar no campo dos museus e da arte. Os pintores que inventaram o *trompe l’oeil* tentaram introduzir em suas obras uma virtualidade surpreendente cujo mérito só é reconhecido a partir do momento em que o observador percebe estar diante de uma performance, e é forçado a sorrir demonstrando uma mistura de surpresa e admiração como se estivesse diante do truque de um mágico – reconhecendo assim as habilidades do *performer*. Tanto quanto o mágico ou o artista, cujo papel é o de ‘fazer acreditar’, o museógrafo é aquele que assume a tarefa de fazer com que as pessoas em um museu acreditem naquilo que veem como se fosse o próprio real, e não uma representação do real. Os museus produzem aquilo que pode se chamar de *performances museais*, com os fragmentos incompletos do real – isto é, do mundo para além dos limites do seu palco.

Olhando para a história da arte, é preciso reconhecer que ninguém ‘fez acreditar’ com a maestria e a capacidade crítica sobre a própria noção de autenticidade de Marcel

Duchamp. Esse mestre – ou mágico – da arte contemporânea propôs uma forma diferente de se relacionar com as obras. Ao questionar a própria natureza do objeto original, Duchamp coloca em cena o olhar mesmo do observador, e transfere para ele o poder de atribuir autenticidade ao objeto observado. E, por fim, com suas obras, questiona: o que é a autenticidade senão um ponto de vista?

Os *ready-mades* criados por Duchamp, ao trazerem para o espaço da exposição em galerias e museus objetos do cotidiano ou composições a partir deles (*ready-mades* retificados), propõem à reflexão artística uma questão incisiva sobre o próprio valor da arte, e sobre quem o atribui. De maneira invertida e inédita o artista dadaísta faz com que a obra observada interrogue o observador, e não o contrário. O *ready-made*, como ‘objeto pronto’, depende da reivindicação do artista (ou do próprio observador que é colocado na posição ocupada pelo artista) quanto à sua legitimação enquanto obra de arte. Se estendermos a reflexão iniciada por Duchamp – esta que até hoje permeia toda a arte contemporânea – discutindo não apenas a obra de arte, mas tudo aquilo que se vê exposto nos museus ou ‘elevados’ da realidade e denominados de patrimônio, esta perspectiva pode levantar questões ainda mais reveladoras quanto às formas pelas quais definimos a *autenticidade*.

O que pensar, então, do *objeto etnográfico*<sup>311</sup>, construído e reconstruído no olhar distanciado, que a todo tempo ‘faz acreditar’ porque provoca a imaginação? Se a percepção do objeto patrimonializado, no contexto museal, se constrói primordialmente no olhar, aquilo que se passa a chamar de autêntico representa algo que se ‘autentificou’ entre aqueles mesmos que assim o veem, e a atribuição de valor pouco tem a ver com a natureza real do próprio objeto ou patrimônio, mas muito diz daqueles que a reproduzem. A autenticidade, deste modo, tem mais a ver com as pessoas envolvidas nos processos de autenticação do que com as coisas, e esta é a perspectiva que aqui será enfocada.

A questão da autenticidade de *obras de arte* para as ciências sociais remete recorrentemente à longa discussão que opõe a ciência ao prazer estético. A partir da suposição disseminada segundo a qual a análise científica poderia destruir a

---

<sup>311</sup> Na época em que escreveu o seu “*Manuel d’ethnographie*”, Marcel Mauss afirma, nos “comentários preliminares”, que a etnografia comparada só terá algum efeito de valor se ela “se fundar sobre comparações de fatos e não de culturas”. A principal fonte para estas comparações era o objeto etnográfico coletado pelos etnógrafos no campo, de acordo com os critérios prescritos por pensadores como Mauss e Marcel Griaule. MAUSS, Marcel. **Manuel d’ethnographie**. Paris : Éditions Payot, 2002. p.21.

especificidade da obra de arte e a sua contemplação<sup>312</sup>, tem-se colocado como um grande desafio o de se pensar objetos etnográficos como arte. Este, desproblematizado nos olhos de colecionadores e *marchands*, foi foco de críticas incisivas a partir do momento em que o projeto do *Musée du quai Branly* passou a ser divulgado e, mais ainda quando o museu abriu as suas portas em 2006. Tendo adotado a linguagem artística como a principal via de comunicação para tratar de objetos etnográficos, o museu das 'artes primitivas' ou 'primeiras' deu início a um grande campo de debates colocando em prática uma tentativa explícita e eloquente de se '*descolonizar*' coleções através da arte.

Entretanto, a partir da análise histórica dos discursos das instituições mencionadas neste capítulo, há uma contradição aparente neste projeto, e ela é uma das chaves para se entender a noção do autêntico nos museus etnográficos: se por um lado, o conceito de obra de arte está em grande parte ligado à noção do *único* e do objeto insubstituível, por outro, contrariamente, o objeto etnográfico deve ser da ordem do comum – ou, ao menos, é o que prescreviam os manuais de etnografia destinados a servir de base para as missões etnográficas que compuseram historicamente as coleções do *Musée de l'Homme*, que figuram hoje nas vitrines do quai Branly.

A afirmação da irredutibilidade da obra de arte, que supostamente a impede de ser explicada pela ciência, se justificaria no fato de esta escapar indefinidamente a qualquer forma de explicação<sup>313</sup>. Todavia, se considerarmos, como o faz Bourdieu, que o amor sensível pela obra de arte pode se realizar através de um tipo de "*amor intellectualis rei*", como uma forma de assimilação do objeto ao sujeito e de imersão do sujeito no objeto<sup>314</sup>, de modo que um se vê submetido ao outro pelos sentidos e também pela mente, então, pode-se pensar que a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, ao contrário de reduzi-la ou de destruí-la, pode servir para intensificar a sua experiência. Assim, chega-se a uma antes improvável aceção da ciência como meio através do qual se poderia compreender a obra de arte, ou, ao menos, compreender a sua adoração.

A partir de uma perspectiva recentemente disseminada, a arte não vem mais sendo percebida como o ponto de partida do questionamento da sociologia da arte,

---

<sup>312</sup> BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998. p.10.

<sup>313</sup> GADAMER (1991, p.197 apud BOURDIEU, 1998. p.10).

<sup>314</sup> BOURDIEU, op. cit., p.15.

passando a ser vista como o seu ponto de chegada<sup>315</sup>. O que é colocado agora no primeiro plano das pesquisas não é algo interior à arte (abordagem tradicional centrada nas obras), nem exterior a ela (abordagem socializante centrada nos contextos). O que interessa é, na verdade, *o que produz a obra de arte e o que é produzido por ela*. Isto quer dizer que a obra passa a ser percebida como qualquer outro elemento de uma sociedade<sup>316</sup>. Assim, a sociologia – particularmente a francesa e a americana – vai considerar não mais a arte e a sociedade, nem a arte *na* sociedade, mas a arte *como* sociedade, interessando-se pelo funcionamento do meio em que se formam a arte, seus autores, suas interações, sua estrutura interna<sup>317</sup>. O que significa dizer que ela não concede mais um privilégio de princípio às obras selecionadas pela história da arte, mas que volta-se, segundo esta corrente, igualmente para os processos dos quais elas são a causa ou a resultante. Isto quer dizer, ainda, que qualquer obra é digna de ser estudada como arte, se assim for considerada. A análise sociológica, então, engendra uma epistemologia da experiência artística.

Como produto das experiências humanas, *o patrimônio*<sup>318</sup> pode ser percebido, na perspectiva aqui adotada, não em si mesmo exclusivamente, por aquilo que é, material ou imaterialmente, mas sendo contemplado nos olhos daqueles para os quais a sua existência transcende os limites do profano e do comum. Embora as reificações existam, pois são elas as legitimadoras do *patrimônio-fato*, da memória inquestionável, esta tese propõe uma reflexão que vá além delas, relativizando uma suposta 'essência' do patrimônio e dos objetos nos museus, a partir da análise daquilo que justifica a sua autenticidade. Revestida de múltiplos significados, a autenticidade é o fator primeiro que define e legitima patrimônios e museus, atuando com a força da certeza, e falando com a voz da continuidade. O autêntico, como vem sendo percebido nos discursos museais, é aquilo que sobreviveu e sobrevive não apenas para contar a história de tempos passados, mas para comprovar com a sua presença como esta história está enraizada no presente. Cada vez mais, nas sociedades atuais e sobretudo nos museus, o patrimônio é visto como o próprio autêntico manifestado, e tem com ele virtualmente a continuidade dos tempos, o encontro de gerações, a novidade em forma de regresso. Em geral, busca-se a sua proteção, em virtude do desejo, de indivíduos ou de grupos, de se

---

<sup>315</sup> HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2008. p.28.

<sup>316</sup> HEINICH (1997 apud HEINICH, 2008).

<sup>317</sup> HEINICH, op. cit., p.61.

<sup>318</sup> Concepção que pode ser entendida como o conjunto de processos patrimoniais, tanto no que diz respeito à relação entre as pessoas e as coisas quanto no que se refere à relação entre as pessoas e outras pessoas, e as coisas e outras coisas.

proteger em sua integridade e concretude, e por isso o patrimônio ameaçado, ‘em perigo’, representa o risco eminente à própria sobrevivência das pessoas como seres concretos, íntegros e de origens bem delineadas. O patrimônio, assim, é a dádiva que nós, humanos, damos a nós mesmos, na duração.

Como artifício de convencimento e de crença, no *Musée du quai Branly*, o espaço da rampa é um espaço de passagem entre um universo dito profano e um universo ‘elevado’, construído cenograficamente para ser sentido como *sagrado*, e dominado pela linguagem artística. Temos a impressão de estar entrando em um universo outro em que as sensações e emoções têm primazia sobre o pensamento analítico e a reflexão. “*La Rivière*” opera como uma obra iniciática que faz com que o ‘viajante’ sinta em si mesmo, ao longo de sua experiência, aquilo que o museu quer evocar em sua performance.

### **1. Tornando as ‘culturas’ palpáveis: o objeto autêntico, das mãos do museógrafo aos olhos do observador**

Antes da rampa há uma longa história guardada nas sombras pelo *Musée du quai Branly*, mas que se faz presente subterraneamente no interior de suas paredes mais ou menos permeáveis. Diante do *hall* de entrada do museu, não se pode deixar de notar a presença de uma figura que é tão enigmática quanto reveladora. A escultura em questão é a cabeça moai, de 1,85 m de altura e 1,40 m de largura, esculpida em rocha vulcânica, proveniente da ilha de Páscoa, no oceano Pacífico. Não é simplesmente pela imponência de sua forma que ela ocupa lugar de destaque na entrada do quai Branly. Para o olhar desapercibido, esta é apenas mais uma das “*chefs-d’œuvre*” exibidas no museu, mas, para qualquer conhecedor da história dos museus etnográficos da França, aquele fora um emblema de outro momento relevante no desenvolvimento da etnologia francesa.

A escultura moai, que pertencera à antiga coleção do Laboratório de Geologia do *Muséum national d’histoire naturelle*, foi, no passado, eleita para figurar na entrada do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, a partir do momento de sua reabertura, após este ter sido reformulado, em 1930. A sua presença no quai Branly, antes do embarque, na rampa sinuosa, à viagem proposta no platô das coleções, chama a atenção para o fato de que aquele espaço guarda – nos bastidores de sua performance – a história dos museus etnográficos da França. Ela evoca, com a sua presença, diretamente uma genealogia de projetos de museus que aqui iremos recuperar para estudar o *Musée du quai Branly*.



Fig. 3: Cabeça esculpida moai. Musée du quai Branly\*.

Esta profundidade histórica é característica da coleção do museu, que constitui uma das coleções etnográficas formada por alguns dos objetos mais antigos reunidos na Europa. A coleção do quai Branly<sup>319</sup> é o resultado de uma vasta história de coleta que compusera progressivamente os acervos do *Musée de l’Homme* e do *Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie* (MNAAO)<sup>320</sup>. Ela apresenta, entre as peças mais antigas, objetos provenientes dos gabinetes de curiosidades dos reis da França e da aristocracia. Entre eles figuram na coleção, por exemplo, peças Tupinambá, vindas do Brasil, cuja entrada na França data do século XVI, o que se confirma pelos arquivos do museu, provavelmente das décadas de 1550 e 1560, e estas correspondem às tentativas dos franceses de se instalar no Brasil neste período. Logo, trata-se de uma coleção que possui objetos cuja coleta data de mais de 400 anos, contendo um vasto acervo que poderia contar a história da própria coleta etnográfica, a partir do século XIX. Estes foram fruto dos exploradores e aventureiros, e depois dos cientistas e etnólogos, incluindo desde objetos importantes da missão francesa à Groelândia, na década de 1930,

<sup>319</sup> A coleção do museu, no período em que esta pesquisa foi realizada, compreende um total de 267.417 objetos, sendo 236.509 objetos proveniente do laboratório de etnologia do *Musée de l’Homme*, e 22.740 do antigo MNAAO. Desde 1998 até 2012 o museu adquiriu 8.168 objetos a esta coleção. Do total de objetos, 3.600 são expostos. Informações consultadas no site do *Musée du quai Branly*. Disponíveis em: <[www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)>. Acesso em: 8 de outubro de 2012.

<sup>320</sup> Originalmente criado na ocasião da exposição colonial de 1931 como ‘museu permanente das colônias’, este foi renomeado em 1935 como museu da França do além-mar (*Musée de la France d’Outre-mer*), e, depois, novamente por André Malraux, em 1960, quando recebeu o nome de museu das artes da África e da Oceania. Em 1990 ele passa a pertencer aos departamentos dos museus da França, e se torna o museu nacional das artes da África e Oceania. Após perder a sua coleção para o *Musée du quai Branly*, ele deixa de existir no *Palais de la Porte Dorée*, onde havia sido criado, dando lugar à *Cité nationale de l’histoire de l’immigration* (Cidade nacional da história da imigração), inaugurada em 2007. Do museu anterior restou apenas o seu antigo “aquarium tropical” que figurava na exposição e ainda pode ser visitado pelo público.

até coleções famosas e “espetaculares”<sup>321</sup> – como as define o conservador do quai Branly, André Delpuech – como as que pertenceram à Claude Lévi-Strauss. Nossa análise se voltará à história da própria construção dos valores dos objetos de sua coleção (como se encontra no momento desta pesquisa) e às disputas classificatórias para manter sua autenticidade e coerência nas instituições pelas quais passaram esses objetos.

Tal história pode começar a ser contada a partir de maio de 1928, quando a exposição “*Les arts anciens de l’Amérique*”<sup>322</sup> ocupava o *pavillon de Marsan*, em uma ala do Louvre. Exibindo mais de mil e duzentos objetos, esta foi a primeira grande exposição sobre arte pré-colombiana na França. Executada sob o patronato dos presidentes da França e do México, ela foi também a primeira exposição coorganizada por Georges Henri Rivière. Esta constituiu um acontecimento de primeiro plano em toda história da arte, por apresentar coleções privadas célebres, da França e do exterior. Em Paris, colecionadores como Charles Ratton, assim como André Breton, emprestaram objetos<sup>323</sup>. Tendo ficado conhecida por seu grande sucesso, ela entrou para o quadro de uma série de manifestações que testemunhavam o gosto pelo exotismo, na *arte primitiva e arcaica*, que foi uma característica marcante da época. Os objetos expostos, em grande parte estatuetas, máscaras ou cerâmicas, estavam agrupados em função de sua proveniência e foram selecionados principalmente pelo critério de uma certa “ideia de beleza”, como indicava Raoul d’Harcourt na introdução do catálogo<sup>324</sup>. Assim, Rivière apresentava em detalhes a abordagem dos organizadores da exposição, Alfred Métraux, André Schaeffner, Georges Bataille e os conservadores do *Musée des Arts Décoratifs*<sup>325</sup> de Paris, entre outros. Para ele, naquela ocasião, não estava em questão fazer uma exposição arqueológica ou etnográfica a partir dos objetos considerados como ‘obras’:

Nous avons fait une *exposition artistique* suivant notre goût personnel tempéré, sans conviction de quelque libéralisme, nous avons choisi un certain nombre de *documents* qui nous semblaient présenter un intérêt plastique, sans céder si possible au goût du pittoresque, à

---

<sup>321</sup> DELPUECH, André. Comunicação pessoal. *Musée du quai Branly*, Paris, 13 de dezembro de 2011.

<sup>322</sup> “Artes antigas da América”. GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.31.

<sup>323</sup> Ibidem, p.32.

<sup>324</sup> D’HARCOURT, Raoul. Introduction. In : RIVIÈRE, Georges Henri & MÉTRAUX, Alfred. « *Les Arts Anciens de l’Amérique* ». Exposition organisée au Musée des Arts Décoratifs. Palais du Louvre – Pavillon de Marsan. Mai-juin, 1928. Paris: Les Éditions G. Van Oest, 1928.

<sup>325</sup> Museu de Artes Decorativas.

l’entraînement poétique et à ces si obsédants scrupules archéologiques, voire ethnographiques.<sup>326</sup>

Aqui se pode notar o caráter ambíguo que permeava a apresentação dos objetos na exposição, e a própria ambiguidade do conjunto de valores em jogo. Rivière apresentava objetos exóticos como obras de arte. Entretanto, ele não deixa de selecionar “documentos”, considerando as suas atribuições estéticas, determinadas por um gosto que ele mesmo diz ser “pessoal”, e que ainda não se reconhecia como plenamente cultivado na sociedade mais ampla. A exposição “*Les arts anciens de l’Amérique*” é o exemplo de uma abordagem ambivalente que se apoia sobre categorias estéticas e que não faz distinção entre objeto de arte e documentos. As classificações ainda se mostravam pouco nítidas, e a demarcação de fortes distinções entre arte e etnografia ainda não se fazia de forma sistemática<sup>327</sup>.

O sucesso da exposição foi assegurado tanto pelo apoio dos colecionadores privados, como reconheceram Rivière e Métraux<sup>328</sup>, quanto pelo suporte dos museus. Paul Rivet, então diretor do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, consentiu o empréstimo “das mais belas peças do museu” para que figurassem nesta seleção de valor único, por se afirmar como uma apresentação sem precedentes do conjunto que prometia mostrar aquilo que seria a “arte” dos índios das Américas “antes que a Europa houvesse perturbado as suas concepções” e a sua produção material<sup>329</sup>. A linguagem museográfica na apresentação dos objetos, entretanto, era predominantemente aquela dos museus de arte, e o discurso dos seus idealizadores refutava a abordagem etnográfica, considerando que esta teria “dificuldade” em ressaltar os aspectos estéticos das obras e que, se o fizesse, “ela estaria obrigada a subordiná-los a outras exigências”<sup>330</sup>.

---

<sup>326</sup> “Nós fizemos uma *exposição artística* seguindo nosso gosto pessoal moderado, sem qualquer convicção de liberalismo, escolhemos um certo número de *documentos* que nos pareciam apresentar um interesse plástico, sem ceder, se possível, ao gosto do pitoresco, ao enquadramento poético e aos obsessivos escrúpulos arqueológicos, ou ainda etnográficos.” RIVIÈRE (1928 apud GORGUS, 2003). Grifos nossos.

<sup>327</sup> Como constata William Rubin, o gosto pela arte pré-colombiana ou *Ars americana* mudou no curso dos séculos, na medida de sua descoberta. Nos anos 1920, ela deixou de se classificar como arte primitiva, como a “arte negra” da África e da Oceania, mas foi gradativamente revalorizada, passando-se a se considerar o sentido nobre das sociedades arcaicas, para fazer justiça às culturas ‘muito evoluídas’ como a Maia e a Inca. RUBIN (1984 apud GORGUS, 2003).

<sup>328</sup> RIVIÈRE, Georges Henri & MÉTRAUX, Alfred. **Les Arts Anciens de l’Amérique**. Exposition organisée au Musée des Arts Décoratifs. Palais du Louvre – Pavillon de Marsan. Mai-juin, 1928. Paris: Les Éditions G. Van Oest, 1928. p.VII.

<sup>329</sup> D’HARCOURT, Raoul. Introduction. In : RIVIÈRE & MÉTRAUX, op. cit., p.IX.

<sup>330</sup> D’HARCOURT, loc. cit.

A partir desta exposição de 1928, Paul Rivet escolheu o jovem Rivière (de vinte e um anos) – que ainda não demonstrava muito claramente se iria se orientar em direção à arte ou à etnologia – para ser o seu assistente no processo de reorganização do museu que colocaria em prática, e como subdiretor da instituição. Nos anos que se seguiram, durante a progressiva reorganização do Trocadéro, os nomes de Rivière e Rivet caracterizaram uma prática museológica ambiciosa. O *Musée d’Ethnographie* representava um conceito de cultura em sentido largo. O objetivo da etnografia era o de se interessar ao “belo” tanto quanto ao “feio”, como prescreveriam Marcel Griaule e Mauss. Progressivamente, o museu que apresentava objetos etnográficos, logo, deixa de ser concebido apenas como um lugar de conservação e exposição – ele deve ser um *laboratório* e um centro de informação. O projeto de Rivet e Rivière tinha o fim explícito de combater as ideologias racistas. As exposições desenvolvidas a partir de então são organizadas para “educar”, mas também e sobretudo para mostrar que as sociedades exóticas têm o direito à dignidade que a Exposição colonial de 1931 lhes negara, ao enfatizar o seu lado pitoresco. Logo, o sentido dos objetos expostos passava a ter o valor de manifesto, e os critérios de seleção eram marcados pela afirmação deste propósito de proclamar “o direito à diferença”<sup>331</sup>.

Com base nas informações levantadas, pode-se concluir que a figura complexa de Georges Henri Rivière no contexto dos museus etnográficos na França fornece as pistas para se compreender a complexidade mesma das categorias em jogo na constituição dessas coleções que hoje se veem no *Musée du quai Branly*, e nas formas de apresentá-las ao longo do tempo.

Desde o momento da constituição do patrimônio nacional francês após a Revolução Francesa, os critérios evocados para a preservação do patrimônio público foram, em primeiro lugar, os estéticos, através, progressivamente, das reclamações de artistas, *marchands* de arte e colecionadores contra o vandalismo revolucionário e pela salvaguarda das *chefs-d’œuvre*<sup>332</sup>, constituindo as primeiras vozes ressonantes do patrimônio francês nesse contexto<sup>333</sup>. Com a constituição dos museus, em sua maioria originários de coleções privadas, o patrimônio guardado e preservado era aquele que se

---

<sup>331</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Cahiers Ethnologiques*. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.44.

<sup>332</sup> O conceito começa a ser usado para justificar a preservação de obras do patrimônio francês em vias de serem destruídas a partir do final do século XVIII, particularmente por artistas, sobretudo os escultores. FIORI, Ruth. *Paris déplacé*. Du XVIII siècle à nos jours. Paris : Parigramme / Compagnie Parisienne du Livre, 2011. p.136.

<sup>333</sup> Ver CHOAY (2001) e FIORI (2011).

justificava como obra de arte e que apresentava um dado valor estético na visão desses especialistas que prezavam pela preservação das obras. A linguagem da arte, assim, dava aos objetos no museu uma naturalização e uma autenticidade necessária para legitimá-los nessas instituições.

Somente com o desenvolvimento da etnologia francesa que passam a se constituir os museus que foram classificados como 'museus de sociedade', por não se caracterizarem exclusivamente como museus de arte, mas apresentando um foco 'social', no que diz respeito ao valor simbólico investido nos objetos. A característica própria dos 'museus de sociedade' é a de criar um programa contrastado fundado, segundo Lévi-Strauss, sob os princípios das ciências sociais. Não são os objetos musealizados que desempenham o papel principal, mas a transmissão de relações complexas e do saber moderno por meio das mídias populares. A tarefa do museu de sociedade seria a de fazer "aprender as pessoas que não sabem [...] como melhor se situar na sociedade em que vivem"<sup>334</sup>. No fundo, a definição de um museu imaginário idealizado por Lévi-Strauss sugere que os ditos 'museus de sociedade' possam fazer aquilo que os museus de arte não faziam. É na figura de Rivière que este modelo seria relativizado. Como se pôde notar, este museógrafo pensava o museu como obra de arte em si mesmo, e explorava os seus múltiplos arranjos e composições.

Envolver de autenticidade o objeto é parte do discurso museológico e é o desafio primeiro do museógrafo. O objeto no museu traz consigo o valor de "testemunho musealizado"<sup>335</sup> que permite adquirir – através da ação museológica – aquilo que pode-se chamar de 'aura do objeto'. A 'aura', explica Deloche, é a força misteriosa da presença, que subjuga o visitante no momento em que este entra em contato com a obra original<sup>336</sup>. A 'aura' existe em razão da grande complexidade que carregam estes objetos, resultante das diferentes camadas que o constituem, sua história, seus percursos no tempo e no espaço, o seu possível "valor de culto", etc. Com efeito, a função cultural dos museus em geral está ligada ao privilégio do original.

Mas, como aponta André Desvallées, virtualmente "tudo é musealizável"<sup>337</sup>, todas as coisas do mundo podem ser levadas ao museu e, então, se tornarem "testemunho musealizado" investido de autenticidade. E não é que a autenticidade tenha

---

<sup>334</sup> LÉVI-STRAUSS in CHIVA (1992 apud GORGUS, 2003).

<sup>335</sup> DESVALLÉES, André. Originals and Substitutes in museums. p.87-92. **ICOFOM Study Series – ISS 8**, 1985. p.88.

<sup>336</sup> DELOCHE, Bernard. Le multimédia va-t- il faire éclater le musée ? p. 46-50. **ICOFOM Study Series – ISS 33b**, 2002. p.47.

<sup>337</sup> DESVALLÉES, op. cit., p.87.

que ser aqui completamente relativizada. A produção de autenticidade depende de variados fatores, muitos dos quais o museu é capaz de manipular em sua ação. O valor do original, nos museus, depende, em grande parte, ainda do contexto em que o objeto se vê inserido. Como lembra Desvallées, o que conta de fato é o que o objeto consegue exprimir no público. A noção de que os museus apresentam discursos legítimos e autênticos produz a imagem recorrente de ‘templos da verdade’, o que faz da maioria das instituições estáticas e pouco flexíveis. A busca pela verdade – que nem mesmo a história foi capaz de sustentar – representa, na atualidade, um pesado fardo para os museus e uma enfadonha ilusão para o público. A musealização, como processo ativo, leva em conta apenas algumas relações simbólicas, definidas pela opinião dominante do momento. Muitos objetos são conservados, outros não. E, deste modo, os museus e as exposições reescrevem a história. A musealização não apenas re-liga as fraturas da história, ela também as *reencena*, e as *recria*.

O original é objeto de veneração. Ele traz consigo a sensação de continuidade, de ancianidade e continuação histórica. O objeto musealizado deve, antes de tudo, ser ressignificado, ou, em outras palavras, rerepresentado no museu. A cada transformação, a cada ruptura, uma coleção adquire novos sentidos e precisa ser, novamente, interpretada – este envelope de significações que lhe dará sentidos no tempo é o que passamos a chamar de ‘*museu*’.

### 1.1 O *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*: do ‘tipo médio’ e do etnográfico

No que se refere à totalidade do seu acervo, o *Musée d’Ethnographie* tinha nas coleções americanas o centro de interesse dos seus conservadores, seguida pela coleção de etnografia europeia, em particular francesa<sup>338</sup>. Ernest-Théodore Hamy, fundador do museu, foi especialmente encarregado do departamento da América, área na qual havia se especializado e à qual dedicou uma grande parte dos seus trabalhos. Apresentadas ao público pelo museu em 1882, as coleções americanas<sup>339</sup> compreendiam em torno de 10.000 objetos, instalados na grande galeria do primeiro andar do palácio do Trocadéro.

---

<sup>338</sup> Para Dias, fatores de ordem patriótica e de legitimação científica teriam desempenhado um papel no desenvolvimento das coleções francesas e americanas do museu do Trocadéro, fatores que dificilmente poderiam ser reivindicados para as coleções africanas ou oceânicas. DIAS, Nélia. **Le Musée d’Ethnographie du Trocadéro (1878-1908)**. Antropologie et muséologie en France. Paris : Éditions du CNRS, 1991. p.181.

<sup>339</sup> No presente capítulo, será privilegiado o estudo das coleções americanas em razão da delimitação do objeto de investigação no caso do *Musée du quai Branly*, já especificado na Introdução desta tese.

Os objetos eram provenientes tanto das missões científicas do *Muséum*, quanto de coleções particulares<sup>340</sup>. O que estava em jogo, de fato, era a questão da especificidade da etnografia. E, com a entrada para o Trocadéro, as coleções são, finalmente, classificadas como etnográficas.

Em 1887 entram, para serem depositadas nas reservas do *Musée d'Ethnographie*, as coleções americanas do Louvre que compreendiam 1.432 objetos, provenientes do México ou do Peru<sup>341</sup>. Estas se juntariam às coleções americanas do Trocadéro, que já era rico em objetos coletados por viajantes nas missões científicas que já aconteciam desde o final do século XIX<sup>342</sup>. Este vasto conjunto de objetos<sup>343</sup>, incluindo as coleções das Américas, da Europa, da África e da Oceania, representou, cada vez mais, um desafio para a museografia bem como para a própria organização do espaço do museu. Por esta razão, a partir, ainda, de 1928, um grande esforço de reorganização do museu passa a ser colocado em prática, o que é facilitado pelo fato de Rivet, neste mesmo ano, ter sido nomeado para a cadeira de antropologia do *Muséum national d'histoire naturelle*, nomeação que teve como consequência a ligação do *Musée d'Ethnographie* a esta cadeira.

Segundo documentos da Sociedade de Amigos do museu, em Assembleia Geral<sup>344</sup>, foi iniciado, então, um processo de reclassificação das coleções, uma tarefa apontada como de importância primordial. Apesar de sua grande dimensão numérica, o enriquecimento da vasta coleção é ainda discutido, considerando as “graves lacunas” que ela apresentava<sup>345</sup>. O museu tinha, até então, uma “apresentação extensiva” dos objetos expostos, ligada, por sua vez, à lógica da coleta extensiva no campo, isto é, que contemplasse todos os aspectos possíveis, do maior número de sociedades do mundo.

---

<sup>340</sup> Foram ainda acrescentadas, em 1887, as coleções americanas pertencentes ao *Musée du Louvre*. A demanda por estas últimas data de 1879, tendo a transferência ocorrido apenas oito anos depois em razão de querelas internas no Louvre entre aqueles que defendiam a mudança das coleções americanas ao domínio das antiguidades e os que acreditavam que estas deviam pertencer à etnografia. DIAS, Nélia. **Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908)**. Antropologie et muséologie en France. Paris : Éditions du CNRS, 1991. p.175.

<sup>341</sup> Ibidem, p.178.

<sup>342</sup> Ver DIAS, 1991.

<sup>343</sup> O número de objetos passa de 6.000 em 1880 a 100.000 em 1920. GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D'une rive à l'autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.302.

<sup>344</sup> SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO. Assemblée Générale du 25 novembre 1928. Palais du Trocadéro, Paris, 1928. p.5.

<sup>345</sup> Por exemplo, o museu não possuía coleções asiáticas, o que se dava em razão da falta de recursos e do aumento constante dos preços já elevados de objetos etnográficos no mercado. As alternativas que se colocavam eram as da busca desse enriquecimento através das missões científicas, ou por meio da troca de duplicatas. Ibidem, p.6.

Logo, as vitrines sobrecarregadas do século XIX, em que predominava a superabundância de detalhes temáticos e de objetos que desencorajavam o olhar do público, seriam substituídas por uma apresentação contextual. A nova corrente museográfica que iria caracterizar o trabalho de Rivière ia no caminho contrário da perspectiva surrealista (em ascensão na época), pois buscava “recontextualizar” o objeto, apresentando-o juntamente com os procedimentos de fabricação, e suas coordenadas sociais e culturais. Preferia-se, assim, as apresentações didáticas, em que os objetos eram colocados em relação uns com os outros e deviam esclarecer uns aos outros<sup>346</sup>. Assim, este museu passaria a ser tratado como lugar de ensino, adquirindo progressivamente uma “dimensão popular”<sup>347</sup>.

No processo de musealização dos objetos dos povos colonizados, o *Musée d’Ethnographie*, desde que o problema da constituição das coleções é colocado, devia responder a uma pergunta fundamental: como tornar coerente a exposição de objetos provenientes de processos de coleta tão heteróclitos?<sup>348</sup> O desafio para Rivet e Rivière era o de realizar a transformação do grande “*bric-à-brac*” resultante do processo vasto de acumulação de objetos pelo museu, em um espaço de ciência e aprendizado. Na fórmula colocada em prática anteriormente por Hamy, a lógica predominante era a do acúmulo. A etiquetagem dos objetos apresentados era inexistente, e muitos “objetos de valor eram acumulados em armários obscuros, passando despercebidos dos visitantes”<sup>349</sup>.

Sendo o Trocadéro, no início do século XX, o único museu de etnografia da França (sem contar com os primeiros museus regionais já existentes), este teve que se preocupar ainda com a responsabilidade de redefinir as suas galerias públicas, levando em conta que os colonizados eram associados a uma “outra França”, e que não são mais os “primitivos” invisíveis de um império colonial distante. Os ditos ‘indígenas’

---

<sup>346</sup> Na medida em que reorganizam as galerias públicas do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, Rivet e Rivière criam salas de trabalho que se tornariam mais tarde departamentos geográficos e temáticos do *Musée de l’Homme*. Lévi-Strauss iria notar que “a partir de 1937, os prédios que sempre abrigaram o *Musée de l’Homme*, em Paris, foram consagrados por dois terços ao trabalho de laboratório e por um terço somente às galerias de exposição”. LÉVI-STRAUSS (1958, p.415 apud JAMIN, 1984, p.43). Tradução nossa.

<sup>347</sup> JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l’Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Cahiers Ethnologiques*. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984. p.43.

<sup>348</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.303.

<sup>349</sup> RIVET, Paul & RIVIÈRE, Georges Henri. La réorganisation du musée d’Ethnographie du Trocadéro. *Bulletin du musée d’Ethnographie du Trocadéro*. pp.3-11, 1987 [1930]. p.3.

participaram, na metrópole, na defesa da França durante o primeiro conflito mundial<sup>350</sup>, e na indústria metropolitana, tendo esta última dependido da mão de obra das colônias (essencialmente norte-africana) para suprir o déficit demográfico da França depois do início do século XX. A questão colonial passava a ser tratada como um assunto familiar ao museu, que pouco a pouco passava a ter ressaltada a sua inserção no sistema político da época. Neste sentido, o Trocadéro deveria estabelecer a sua reformulação considerando a nova relação “mais humana” que a França tentava estabelecer com seu império<sup>351</sup>. As novas propostas tratariam de trazer para a museografia a questão colonial, o que implicava na concepção de uma museologia inovadora. É somente graças às alianças estabelecidas por Rivet – particularmente a sua proximidade com o Instituto de etnologia<sup>352</sup> e sua rede de correspondentes coloniais, além do aporte conceitual de Marcel Mauss – e da vinda de Rivière como subdiretor, que os objetos deste museu iriam conhecer uma nova vida.

Desde que Rivière começou a trabalhar no *Musée d’Ethnographie*, foi estabelecida uma divisão de papéis clara entre ele e Rivet, tendo este último assumido a direção científica e a dimensão institucional, enquanto que o primeiro se ocupava da museografia e do que se pode chamar de “relações públicas”. Como nota Grognet, Georges Henri Rivière pode ser visto como a chave para se entender o quadro de pessoal do museu<sup>353</sup>. Enquanto Rivet passava mais tempo em seu escritório diretorial no *Muséum*, e portanto ausente da vida cotidiana do Trocadéro, Rivière tinha relações muito próximas com os outros membros da equipe do museu<sup>354</sup>, e estabelecia contatos variados<sup>355</sup> em diversos outros meios da sociedade parisiense.

---

<sup>350</sup> SARRAUT (1922 apud GROGNET, 2009).

<sup>351</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.302.

<sup>352</sup> Criado em 1925 por Marcel Mauss e Lucien Lévi-Bruhl.

<sup>353</sup> GROGNET, op. cit., p.317.

<sup>354</sup> Entre a pouco numerosa equipe titular do ‘Troca’ – como chamavam intimamente Rivet e Rivière – estavam, além dos dois, a irmã de Georges Henri, Thérèse Rivière, como assistente, Marcelle Bouteiller, responsável pelo suporte técnico e os registros, Adrien Fédérowsky, chefe do laboratório, além de alguns guardas. Ibidem, p.315.

<sup>355</sup> Como aponta Grognet, a ausência (física) de Rivet no Trocadéro reforça a ideia de que Rivière teria sido muito mais que um simples subdiretor. Por vezes as tomadas de iniciativa de Rivière chegaram a criar conflitos com Rivet. Em uma dada ocasião, Rivière montara uma exposição sobre o Saara em colaboração com militares e geógrafos italianos, sem sequer advertir Rivet, e nem os *Affaires étrangères*, o que causou um verdadeiro conflito entre Rivet e Rivière, pois na época (1933-1934), a França não mantinha relações com o governo italiano fascista. As audácias desmedidas de Rivière no museu, que incluíram eventos como um desfile de moda feminina inspirado em tecidos da Oceania, tinham como objetivo principal chamar a atenção do público e marcar a legitimação institucional e social da disciplina etnológica defendida por Rivet. Ibidem, p.319.

Rivière alimentava relações com o campo das artes e em particular com os surrealistas que estavam mais interessados na possibilidade de produzir críticas à sociedade ocidental, do que propriamente na etnologia científica de Rivet. Com a “descoberta da arte negra” pelos cubistas nos anos 1910, e depois pelos surrealistas nos anos 1920, os meios de vanguarda do mundo das artes são confrontados com uma espécie de crise das representações no mundo ocidental, seguida por uma reflexão sobre a própria noção de ‘arte negra’. O contato com esses amantes das artes iconoclastas que tinham “a África na cabeça”<sup>356</sup> e rejeitavam a viagem como “evasão” em voga entre as elites, se transformaria, mais adiante, em colaborações significativas através das diferentes revistas interdisciplinares, como a “*Minotaure*”, a “*Documents*”<sup>357</sup>, e a “*Cahiers d’arts*”, com as quais Rivière contribuiu direta e indiretamente.

Esta participação no meio das artes dava a Rivière um olhar de artista que jamais abandonaria a sua museologia. No entanto, no momento em que estava em jogo a legitimação da coleção do *Musée d’Ethnographie*, e, sobretudo, a legitimação dos novos modos de apresentá-la, o discurso predominante devia ser o da ciência. Assim, apesar da grande influência dos artistas da época, Rivière recusou a opção de transformar o *Musée d’Ethnographie* em um museu de belas artes<sup>358</sup>. Assim, o novo projeto tinha incorporado o discurso da ciência, mas não deixava de fora o seu olhar marcadamente artístico. Ainda que a maior parte dos objetos expostos fosse proveniente das missões etnográficas e de doações, o museu cultivou relações significativas com os colecionadores, especialmente no que dizia respeito à arte pré-colombiana, tendo sido expostas coleções privadas em exposições temporárias do Trocadéro. A exposição de 1933, “*Art des Incas*”<sup>359</sup>, realizada graças ao empréstimo ao museu, pelo período de cinco meses, de uma coleção privada, mostrava não apenas as iniciais do colecionador Juan Larrea (J. L.)<sup>360</sup> no título do catálogo, como também fazia referência ao sucesso precedente da exposição “*Les arts anciens de l’Amérique*”, de 1928<sup>361</sup>.

<sup>356</sup> JAMIN (2008 apud GROGNET, 2009).

<sup>357</sup> Rivière chegou a contribuir com a revista surrealista ‘*Documents*’, com textos curtos sobre artes, em números como o que foi dedicado inteiramente a Picasso e no qual participou também Marcel Mauss, em meio às contribuições de personalidades próximas ao surrealismo como Georges Bataille e críticos da arte como Carl Einstein. Ver RIVIÈRE, Georges Henri. **Documents**, Hommage a Picasso, n. 3, année 2, 1930. p.179.

<sup>358</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.181.

<sup>359</sup> “Arte dos Incas”.

<sup>360</sup> Poeta e colecionador espanhol, proprietário de diversas coleções de arte inca.

<sup>361</sup> CATALOGUE DE L’EXPOSITION de la collection J. L. au palais du Trocadéro (juin-octobre 1933). « **Art des Incas** ». Musée d’Ethnographie. Muséum National d’Histoire Naturelle. Paris, 1933.

No entanto, a concepção de uma instituição nos moldes de um museu de ‘arte negra’ (como uma ideia virtual) era negada, e o novo Trocadéro iria ser pensado como contraponto a esta noção por um lado, e, por outro, especialmente na museografia, como negação do seu formato anterior, criado por Ernest-Théodore Hamy no final do século XIX. No antigo modelo do Trocadéro, a influência dos escandinavos<sup>362</sup> havia levado Hamy a conceber a etnologia mais como uma ciência histórica consagrada aos fenômenos do passado. A sua versão do museu apresentava as diferentes coleções parciais segundo uma classificação cronológica e geográfica. Os objetos de diversos países, tanto extraeuropeus como europeus, podiam ser incorporados, deste modo, nas coleções, na medida em que representassem uma forma de sociedade tradicional ou primitiva em vias de desaparecimento<sup>363</sup>. Uma vez transferidos para o museu, esses objetos expostos tinham por função a de representar como modelos uma certa parte do processo amplo da ‘civilização’.

É contrapondo-se a este modelo organizador do *Muséum*, e pensando a ciência sob uma nova ótica – mais experiencial e didática –, que Rivière irá conceber a museologia do ‘novo’ Trocadéro. O trabalho dos departamentos científicos de estreita colaboração com o Instituto de etnologia servia de base a outras atividades museológicas, dando ao museu uma legitimação científica<sup>364</sup>. Com este suporte, o conceito de museu-laboratório de Rivière pôde começar a ser colocado em prática. De fato, é em 1930-31 que o laboratório começa a se concretizar. Como uma inovação que daria ao *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* um estatuto diferenciado daquele de mero lugar de acúmulo de objetos, o laboratório tem a função de tratar todos os objetos que entram ou que vêm das reservas do museu<sup>365</sup>. A partir de então, a organização das tarefas e a conservação se tornam também aspectos da pesquisa do museu.

No âmbito de uma concepção diferenciada da ciência, é concretizada uma reforma também nos processos de aquisição de objetos. Rivière coloca em voga um tipo de coleta metódica como o modelo a se seguir, tendo como base a busca pelo objeto que

---

<sup>362</sup> A criação do museu do Trocadéro ocorreu, após diferentes esforços serem feitos, entre 1878 e 1879, para a criação de um museu próprio para abrigar as coleções da África, Oceania, América e Europa, já existentes e dispersas em Paris, graças à influência da apresentação do museu Nordiska de Stockholm e de seu diretor Artur Hazelius na Exposição universal de Paris, em 1878. A partir de então Hamy se voltou expressivamente para os modelos suecos e dinamarqueses. GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière**. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.47.

<sup>363</sup> GORGUS, loc. cit.

<sup>364</sup> Ibidem, p.56.

<sup>365</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.307.

representasse o “tipo médio”<sup>366</sup> na produção material para cada população coletada, de maneira a romper com a coleta do raro, do belo e do excepcional, e privilegiando a abordagem etnográfica sustentada por Rivet e Mauss. Este último, ao elaborar um conjunto de prescrições para os etnógrafos da época em forma de manual, se dirige tanto a etnógrafos quanto a museólogos, colocando a museologia como um ramo da etnografia descritiva, e os museus como os “arquivos materiais”<sup>367</sup> das sociedades estudadas, que faziam do objeto “peça de convicção” com base na *crença* em uma imagem positivista do mundo. A convicção segundo a qual os fenômenos culturais se materializam remonta novamente ao conceito de Mauss de fato social total. Partindo do princípio concebido segundo a sua doutrina – e disseminado entre os seus alunos – os objetos coletados deviam reconstituir os contextos históricos e sociais. Através do método intensivo, o maior número possível de objetos de uma sociedade devia ser coletado, incluindo o comum e o típico<sup>368</sup>, de forma que se constituíssem verdadeiros “arquivos da Humanidade”. É com base nesse conjunto de prescrições etnográficas – ideologicamente construído – que Rivière transformaria o Trocadéro em um centro de debates sobre a teoria das ciências e os museus, engendrando o que iria ser chamado de uma *‘etnomuseologia’*<sup>369</sup>.

Deste modo, inserido na ideologia da época, e realizando a união improvável de pontos muito distintos – a etnografia e, em segundo plano, a arte; a fidelidade à ciência e a dedicação às articulações políticas e sociais; a defesa das colônias e o não questionamento do império colonial francês – Rivière expressava, com o seu projeto para o museu, o seu objetivo maior de que o Trocadéro “se tornasse um museu útil à ciência e ao país, adorado pelos artistas e atraindo o público”<sup>370</sup>. Nesta afirmação vemos que a adoração à arte e a atração do público já constituíam elementos interdependentes. Finalmente, em 1935, pouco antes que o palácio do Trocadéro fosse demolido para a Exposição universal de 1937, o museu de Rivet e Rivière, como projetado, pôde ficar

---

<sup>366</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.308.

<sup>367</sup> MAUSS, Marcel. **Manuel d’ethnographie**. Paris : Éditions Payot, 2002. p.31.

<sup>368</sup> Gorgus se refere à frase atribuída a Mauss para resumir a palavra de ordem da equipe do museu e dos pesquisadores: « *Une boîte de conserves, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare* ». [“Uma lata de conservas, por exemplo, caracteriza melhor as nossas sociedades do que a joia mais suntuosa ou o selo mais raro”. Tradução nossa.] CHIVA (1987 apud GORGUS, 2003).

<sup>369</sup> GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.48.

<sup>370</sup> RIVIÈRE (1929, p.58 apud GORGUS, 2003, p.54).

pronto graças ao aumento considerável do orçamento em razão de diferentes subvenções provenientes tanto do Estado francês quanto de particulares.

Em sua reformulação, o *Musée d’Ethnographie* apresentou as salas acessíveis ao público seguindo uma classificação geográfica, depois por tribos, e enfim por materiais. Os objetos estavam sempre expostos acompanhados de mapas geográficos, fotografias e etiquetas para complementá-los. Como indicava Griaule, uma coleção de objetos que não comporta uma vasta documentação adjacente não tem nenhum valor científico<sup>371</sup>. Rivière, então, modificara a distribuição do espaço, atribuindo à seção científica um espaço considerável. Tendo se dedicado em particular às questões museográficas, Rivière deu importância à mudança das vitrines, que puderam ser substituídas graças à “subvenção anual de 150.000 francos das Colônias”<sup>372</sup>. Assim, ele retirou pouco a pouco as velhas caixas com estrutura de madeira – reutilizadas em razão da falta de dinheiro – e as substituiu por vitrines de vidro e metal. Os objetos não eram mais iluminados pela luz do dia, mas artificialmente. Além disso, incluiu, em alguns pontos, um fundo sonoro com música apropriada e passou a apresentar filmes etnográficos paralelamente às exposições<sup>373</sup>. O objetivo principal era o de uma museografia clara. Rivière fez com que os objetos duplicados fossem guardados na reserva para a consulta dos especialistas. Data desta época, ainda, a ideia de se dispor objetos suspensos por fios – talvez já fosse o fio de nylon que mais tarde seria consagrado por sua museografia.

O *Musée d’Ethnographie* evitava as séries de objetos semelhantes, e as linhas verticais e horizontais eram privilegiadas, em detrimento das linhas em ziguezague e as disposições oblíquas que podiam não apenas impedir a visão dos objetos, mas também cansar o observador<sup>374</sup>. A ideia era a de que o olhar do público não fosse enganado pela apresentação ou pelo excesso de objetos, e que este pudesse a tudo tocar, como se as peças estivessem ao alcance das mãos.

Le regard de l'observateur devait se porter tout d'abord sur *l'objet authentique*, puis sur la photo ou la carte. C'est pourquoi, dans la muséographie des expositions du Trocadéro, prévalait comme principe directeur la visibilité parfaite de tous les objets exposés.<sup>375</sup>

<sup>371</sup> GRIAULE, Marcel. **Méthode de l’ethnographie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. p.47.

<sup>372</sup> RIVET, Paul & RIVIÈRE, Georges Henri. La réorganisation du musée d’Ethnographie du Trocadéro. **Bulletin du musée d’Ethnographie du Trocadéro**. pp.3-11, 1987 [1930]. p.6.

<sup>373</sup> GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.57.

<sup>374</sup> Ibidem, p.59.

<sup>375</sup> “O olhar do observador devia se dirigir primeiramente ao *objeto autêntico*, depois à foto ou ao mapa. É por esta razão que, na museografia das exposições do Trocadéro, prevalecia como princípio diretivo a visibilidade perfeita de todos os objetos expostos” (tradução nossa). Ibidem, p.58. Grifos nossos.

Tal concepção previa que um mesmo objeto, coletado segundo as prescrições da ciência etnográfica, pudesse ser contemplado também pelo viés da arte. Por esta razão, a museografia colocada em prática, apesar de fazer uso de documentos, tinha o objeto musealizado em primeiro plano já que ele comportava em si diversos usos. Na performance museológica do Trocadéro não havia formas de apresentação próprias dos museus de belas artes – que mais tarde seriam exploradas pelo Louvre e pelo quai Branly –, todavia o discurso da arte estava presente como um artifício reconhecido para dar um sentido de dignidade aos objetos de povos depreciados. Com efeito, entre os objetos mais “típicos” ou os mais “característicos”<sup>376</sup> se encontravam igualmente peças únicas, consideradas como objetos de destaque, mas sobre as quais era prescrito que fossem tratadas da mesma forma que todas as outras peças. Eventualmente havia a distinção, nas exposições, entre objetos de etnografia e objetos de arte, sendo os segundos aqueles que teriam sido coletados por uma escolha que considerasse critérios subjetivos ligados simultaneamente à “sensação estética”<sup>377</sup> daqueles que os produziram e ao gosto europeu pelo “belo” exótico. Enquanto isso, no meio expositivo, Rivière era conhecido por escolher objetos com um gosto “refinado” e “distinto”<sup>378</sup>.

Com efeito, o interesse pelos objetos do cotidiano não era geral. Como constata Jamin, mais da metade dos objetos coletados não correspondiam ao objeto médio ideal pesquisado. Quanto àqueles coletados por Griaule e sua equipe na missão Dakar-Djibouti, em sua maioria, tratava-se de objetos artísticos provenientes de rituais religiosos<sup>379</sup>. Isso porque nesta seleção dos objetos dos Outros estava sendo posta em prática a própria visão francesa sobre as coisas, e o critério estético, apesar de subterrâneo, estava entre os mais eloquentes dos critérios dos museus da época, fazendo parte de um *habitus* museal francês<sup>380</sup>, do qual a maior parte dos museus ou museografias não podiam escapar. A grande questão a se notar quando se pensam nos critérios utilizados pelos etnógrafos, está no fato de esses exploradores, que possuíam a autoridade da colônia em suas expedições ao campo, não terem muitas restrições para

---

<sup>376</sup> GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.60.

<sup>377</sup> Segundo as prescrições de Mauss, o objeto de arte coletado no campo se diferenciava dos objetos da técnica por uma questão de “psicologia coletiva”: se no primeiro caso o objeto é fabricado e pensado com um fim físico, no segundo ele é fabricado e pensado em resposta a “uma pesquisa da sensação estética”. MAUSS, Marcel. **Manuel d’ethnographie**. Paris : Éditions Payot, 2002. p.125.

<sup>378</sup> GORGUS, op. cit., loc. cit.

<sup>379</sup> JAMIN (1982 apud GORGUS, 2003).

<sup>380</sup> Ver a noção de *habitus* em BOURDIEU, Pierre. **Le sens pratique**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

retirarem objetos do contexto colonial. Sendo assim, para além dos critérios prescritos por etnólogos como Mauss, ou mesmo Griaule, existia um conjunto de critérios proscritos, tais como o critério estético e o da unicidade, estes subjetivos, que também serviam como ‘filtro’ para as diversas possibilidades de coleta. Tais critérios seriam explicitados, somente várias décadas mais tarde, quando essas coleções passassem a ser expostas na esplanada localizada na outra margem do Sena.

## 1.2 O *Musée de l’Homme*: das culturas palpáveis e da prova científica

Herdeiro direto do *Muséum national d’histoire naturelle*, e, particularmente, do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, o *Musée de l’Homme* e sua coleção são produtos específicos de uma ideologia e um cenário político complexos. Com efeito, sua idealização teve início ainda no final da década de 1920, quando Rivet e Rivière começaram a pensar um projeto de museu etnográfico inovador. Seria colocada a necessidade de se traçar a distinção entre o lugar da arte e o do documento no novo museu que desde que fora criado, em 1938, desempenhou o papel de operar simbolicamente reconfigurando a interpretação dos povos colonizados como parte da humanidade. O *Musée de l’Homme* nasce como um museu etnográfico sob a tutela do ministério de Educação nacional, parcialmente financiado pelas colônias francesas. Tendo sido criado em um contexto politicamente delicado e marcado pela gestão em parte problemática da empresa colonial e, sobretudo, pela ascensão da xenofobia e do nacionalismo na Europa, ele foi o primeiro museu etnográfico na França a tentar apresentar uma “síntese sobre o homem”<sup>381</sup>. Ele permitiu a Paul Rivet realizar em plenitude o seu projeto de instituição voltada inteiramente à ciência do homem, a *etnologia*, desta vez sem o suporte permanente de Rivière, que havia partido para criar o *Musée national des arts et traditions populaires* (MNATP)<sup>382</sup>, levando com ele os objetos regionais franceses do antigo Trocadéro.

---

<sup>381</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.429.

<sup>382</sup> O fim do *Musée d’Ethnographie* não teve como única consequência o *Musée de l’Homme*, já que no mesmo ano é também criado o *Musée national des arts et traditions populaires* (Museu nacional de artes e tradições populares), instalado em uma pequena parte do *Palais de Chaillot*, e transferido, em 1969, para um vasto prédio construído para o seu uso no Bois de Boulogne. O conjunto das coleções guardadas pelo Trocadéro é dividido em duas partes, que iriam representar uma importante divisão simbólica na cultura e no espaço disputado pelos museus. Fundado em 1937 e localizado ainda no Trocadéro no momento de sua criação, o museu, pensado e dirigido por Rivière, tem como disciplina de base a etnologia francesa, “sob os seus aspectos da cultura material, da organização social e da expressão

Assim, se o *Musée d'Ethnographie* havia contribuído na transformação da antropologia de gabinete em etnografia de campo, e instaurado, juntamente com o Instituto de etnologia, a formação teórica de profissionais na área, o *Musée de l'Homme*, por sua vez, foi responsável por recriar uma ciência tendo como base a reapresentação dos objetos etnográficos sob uma nova perspectiva, e a introdução no *Palais de Chaillot* de objetos da antropologia física que vinham do *Muséum national*. Realizava-se, deste modo, a metamorfose de um museu de etnografia em museu de *etnologia*, no contexto particular em que a abordagem predominante era a da racialização dos povos. A ruptura com o modelo do Trocadéro dizia respeito a uma tentativa de deixar de mostrar as produções materiais dos povos em abrangência, para dar conta da unidade da espécie humana e da diversidade das formas que ela pode tomar através do mundo. Em outras palavras, o *Musée de l'Homme* pretendia realizar a síntese, em um só panorama, “da evolução e da atividade humana”<sup>383</sup>. Seu discurso é aquele por uma ciência mais progressiva das culturas e das raças do mundo.

Como aponta Conklin<sup>384</sup>, seus pais fundadores, Paul Rivet e Marcel Mauss e seus alunos, não eram somente antropólogos em busca da renovação do estudo do homem na França, mas socialistas ativos, e o próprio título que adotaram para o novo museu evocava o compromisso da esquerda francesa com uma política de tolerância e respeito pelos povos “não Ocidentais” face ao mal uso do conceito de raça feito por Hitler<sup>385</sup>. Espelhando a imagem mesma desses universitários, essa instituição pública encarnava uma faceta particularmente democrática da sociedade civil francesa. O *Musée de l'Homme* é um projeto da Frente popular, porque foi criado sob a impulsão de Rivet, que na época era presidente do Comitê de vigilância dos intelectuais antifascistas. Entretanto, de fato, o contexto imediato de criação do museu não é a Frente popular mas a Exposição universal de 1937, da mesma forma que o *Musée d'Ethnographie* fora

---

cultural”. Esta, pela primeira vez teria o seu lugar distinto dentro da ciência etnológica. O patrimônio etnográfico francês ganhava um novo estatuto social – ele já não era mais simplesmente o patrimônio de um Outro interiorizado, mas era visto como um patrimônio nacional que representava notadamente a possibilidade de um laço com as origens. Enquanto o *Musée de l'Homme* era colocado sob a tutela do ministério da Educação nacional (e sob a autoridade do *Muséum national*), o MNATP e as coleções de etnografia francesa herdadas do Trocadéro passavam a ficar sob a tutela da direção das Belas Artes. RIVIÈRE, Georges Henri & CUISENIER, Jean. Le musée des arts et traditions populaires, Paris. **Museum International**, vol.XXIV, n.3, p.181-184. Paris, UNESCO, 1972. p.181.

<sup>383</sup> RIVET (1938 apud GROGNET, 2009).

<sup>384</sup> Os resultados de pesquisa desta autora sobre o *Musée de l'Homme* foram consultados pois não se pôde ter acesso diretamente aos documentos internos do museu, uma vez que a biblioteca e os arquivos se encontravam em reforma no momento dessa pesquisa.

<sup>385</sup> CONKLIN, Alice L. Civil Society, science, and empire in late republican France: the foundation of Paris's Museum of Man. **Osiris**, 2nd Series, Vol. 17, Science and Civil Society (2002). p.256.

criado a partir da ligação com a Exposição universal de 1878<sup>386</sup>. Ele estava inserido, assim, em um cenário marcado pela crise moral, pela crise da dominação e crise de autoridade que se instaurou a partir do início da década de 1930. Como comprovam os documentos da época<sup>387</sup>, este período foi marcado pela interdependência estabelecida entre os etnólogos e os administradores coloniais (imperialistas) em um projeto ideológico que contaria com a colaboração das duas partes.

A ideologia por detrás do *Musée de l'Homme* estava ligada, não apenas a um culto da liberdade, mas também ao culto à ciência, particularmente à nova ciência do homem, difundida por Rivet e Mauss, em seus aspectos físicos e morais. Idealizadores de uma nova etnologia para um novo museu, Rivet e Mauss deixaram, entretanto, de questionar (ou mesmo de apresentar uma crítica) às próprias políticas e práticas que os sustentavam, o que fica evidente na tendência a se impor, com base na “autoridade científica”, uma representação específica das ‘outras culturas’ para o público que desejavam educar<sup>388</sup>. Da mesma forma, não se questionava a legitimidade do império, já que o colonialismo servia bem a esta ‘ciência do homem’.

Assim, em um contexto de assimetrias sociopolíticas, o museu se caracterizava mais pela ambiguidade do poder colonial, do que pela subversão ideológica. Vale lembrar, que neste momento, para os seus fundadores, a etnologia ainda estava em vias de se firmar como disciplina no campo universitário. Para que fosse construída uma nova disciplina, se formando em um complexo campo de disputas que envolvia tanto o cenário da França quanto o das colônias, e o conhecimento que era construído dos dois lados do espectro das representações, era preciso que ela passasse a ocupar os espaços vazios dos saberes, os interstícios em que estava autorizada a atuar e que a legitimavam. Este trabalho – mais político do que científico, de fato – era o que seria colocado em prática por um museu que falava em nome de todos os *Homens*.

---

<sup>386</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.74.

<sup>387</sup> Consultados na *Médiathèque* do *Musée du quai Branly*. Paris, 2011.

<sup>388</sup> CONKLIN, Alice L. Civil Society, science, and empire in late republican France: the foundation of Paris's Museum of Man. *Osiris*, 2nd Series, Vol. 17, Science and Civil Society (2002). p.257.

### 1.2.1 A etnologia no museu e a construção de conhecimentos coloniais

Seguindo os princípios de uma museologia dita 'moderna', Rivet afirmava que o novo museu se dirigia prioritariamente “às massas”<sup>389</sup> e ele possuiria, assim, “novas funções sociais”. Ele era aclamado como uma instituição moderna e interativa, capaz de tornar acessível ao público mais amplo possível as pesquisas científicas produzidas internamente. O seu poder institucional estava pautado na ciência, mas também no discurso da popularização desta ciência. Atuando desta forma, ele ampliava efetivamente a noção de 'museu', que até aquele momento, na França, se via atrelada simplesmente à ideia de conservação. Esta revolução na própria noção de museu se deu, entre outros fatores, graças à ligação desta instituição ao império colonial francês neste momento. Foi o colonialismo que fez com que o modelo de 'museu' europeu passasse a ser importado para as colônias em grande escala. A associação entre as instituições que tentavam disseminar o conhecimento etnológico e o colonialismo se deu, na França, de uma maneira particular. Os antropólogos se mantiveram fieis à exibição e ao estudo de seus objetos materiais por um período muito mais extenso<sup>390</sup> do que em outras metrópoles, tais como a Inglaterra e a Alemanha.

A criação do *Musée de l'Homme* está inserida, ainda, no campo mais vasto da constituição de museus nacionais, da valorização do patrimônio nacional, e do papel desempenhado pelo Estado nesta época. Por esta razão, na defesa de uma nova ciência, o museu tinha a questão do público, desde o início, como fundamental. Grognet lembra que o visitante parisiense do *Musée de l'Homme*, nos seus primeiros anos de existência, tendo passado pelo ensino obrigatório da IIIª República, tinha grandes chances de ter interiorizado os preconceitos racistas direcionados para aqueles que viessem das colônias, juntamente com uma visão pejorativa dos habitantes de certas províncias francesas<sup>391</sup>. A ascensão do fascismo na Europa, a aplicação da eugenia na Alemanha, bem como a reincidência da xenofobia na França, marcavam uma época caracterizada

---

<sup>389</sup> RIVET (1938 apud GROGNET, 2009).

<sup>390</sup> A razão convencional para se explicar a criação tardia, por antropólogos franceses, de um grande museu etnográfico como o *Musée de l'Homme* é, para Conklin, a de que estes cientistas teriam desenvolvido uma coerência disciplinar mais tardiamente que em outros países da Europa, e, então, ainda estavam tentando alcançá-los nos anos 1920 e 1930. CONKLIN, Alice L. *Civil Society, science, and empire in late republican France: the foundation of Paris's Museum of Man*. *Osiris*, 2nd Series, Vol. 17, Science and Civil Society (2002). p.262.

<sup>391</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D'une rive à l'autre, du Trocadéro a Branly : histoire de metamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.435.

pelo colonialismo. Os idealizadores do *Musée de l’Homme*, então, ao deixarem intocadas as questões morais do colonialismo e suas implicações na prática etnográfica, se voltavam sistematicamente para uma plateia colonialista a qual deviam agradar.

Neste contexto sociopolítico turbulento, a figura de Paul Rivet representa, em suas relações e alianças, a síntese de uma ambiguidade que lhe foi necessária para garantir a sobrevivência da instituição que criara. Tendo sido presidente do Comitê de vigilância de intelectuais antifascistas a partir de março de 1934, conselheiro municipal de Paris a partir de 1935, membro ativo da Frente popular, um pacifista, e membro do Comitê central da Liga dos direitos do Homem a partir de 1938<sup>392</sup>, Rivet fez do *Musée de l’Homme* um museu racialista, porém contra o racismo; um museu humanista, mas que não colocava em questão as práticas colonialistas que o sustentavam, e que alimentaram as suas coleções.

O trabalho do Instituto de etnologia e do *Musée de l’Homme* foi marcado pelas tentativas sucessivas de expandir a sua área de influência e atuação. A iniciativa de se criar museus etnográficos nas colônias permeou a atuação tanto de Rivet quanto de Mauss nos anos de 1930<sup>393</sup>. Não haveria dúvida de que quando o *Musée de l’Homme* fosse criado este se consagraria como um ‘museu colonial’, em uma época em que a colonização estava ligada à modernidade e ao progresso. Com efeito, a vocação colonial do museu foi vastamente reconhecida e celebrada<sup>394</sup>. Em 1939, o Instituto de etnologia e o *Musée de l’Homme* configuravam o centro de uma rede de 21 “centres d’études

---

<sup>392</sup> LAURIÈRE, Christine. **Paul Rivet**. Le savant et le politique. Paris : Publications Scientifiques du Muséum national d’Histoire naturelle, 2008. p.483.

<sup>393</sup> Diversos contatos foram feitos com governantes locais para que esses museus fossem colocados em prática. Em 1931, Rivet viajou para a Indochina pela primeira vez, para um encontro sobre pré-história do Extremo Oriente, e usou essa oportunidade para conduzir uma missão etnográfica de quatro meses no país e realizar articulações políticas que possibilitassem a criação de um museu colonial. Em 1932 foi assinado um decreto criando o museu etnográfico de Hanoi, que fora colocado sob a autoridade da Escola Francesa do Extremo Oriente. Ao mesmo tempo, Rivet criava uma galeria dedicada à etnografia da Indochina no museu do Trocadéro. Da mesma maneira, ele escreveu para os governantes gerais da África Ocidental e de Madagascar, sobre o envio de estudantes para esses lugares e sobre a criação de um museu etnográfico propriamente científico em cada uma dessas colônias. Por sua vez, Mauss visitou o Marrocos em 1930, onde um de seus melhores alunos, Charles Le Coeur (formado pela *École Normale Supérieure* e pelo Instituto de etnologia), havia sido apontado *maître de conférences* na *École des Hautes Études Marocaines*, em Rabat. Mais uma vez seria Rivet que desenvolveria a iniciativa de um museu lá, e em 1931 ele indicou a Georges Henri Rivière que enviasse instruções museográficas à Lucien Cochain, outro ex-aluno do Instituto, com a intenção de fundar um museu em Rabat. CONKLIN, Alice L. The new “ethnology” and “la situation coloniale” in interwar France. *French Politics, Culture & Society*, vol. 20, n. 2, 2002. p.38.

<sup>394</sup> Às vésperas da abertura do *Musée de l’Homme*, Rivet pôde ainda escrever para Édouard Daladier, então ministro da guerra, atestando que o seu novo museu era um “museu colonial” e pedindo a presença das tropas coloniais em sua inauguração. *Ibidem*, p.35.

*ethnologiques*”<sup>395</sup> no império, que respondiam a eles, e com os quais Rivet era um contato regular. Enfim, o comprometimento político com a empresa colonial teria valido a pena.

Contudo, diversas críticas seriam apontadas ao papel político desempenhado pelo museu no momento de sua criação, bem como à própria etnologia, ciência que nasce no seio do colonialismo francês. A geração de cientistas da qual fizeram parte Mauss e Rivet foi marcada por seu posicionamento considerado “complacente”<sup>396</sup> com a situação política de sua época, principalmente se comparados com as vozes dissonantes que existiriam nas gerações seguintes. Se analisarmos, por exemplo, o pensamento crítico de Georges Balandier, a partir da década de 1950, este foi um testemunho persuasivo do caráter revolucionário que tinham as ideias dissonantes às do Império colonial neste período. Balandier tornou visíveis as relações de poder desiguais que haviam sido ignoradas por seus colegas profissionais das gerações anteriores. A grande invenção do século XX, teria sido a ‘descoberta’, pelos antropólogos, das ‘culturas puras’, intocadas pela história e especialmente pelo colonialismo. Tendo encontrado estes povos (raros), esses cientistas, então, se dedicavam ao registro e à preservação de suas tradições ‘autênticas’, antes que elas desaparecessem. O sentido do salvamento dessas ‘culturas’ estava plenamente atrelado ao trabalho etnográfico e museológico, de modo que era preciso haver o contato colonial para que as culturas desses povos não se perdessem, e pudessem ser ‘salvas’ pelo Ocidente, guardadas nos museus europeus.

Na corrente contrária do essencialismo das culturas dominadas, Balandier apontava que por se tratar de um contexto de mudanças aceleradas e em grande parte impostas, a situação colonial aparecia, muitas vezes, como possuindo, de maneira essencial, uma característica de inautenticidade<sup>397</sup>. Esta reflexão é fundada a partir de um pensamento crítico sobre o próprio sistema em que estavam inseridos os etnólogos da época. Georges Balandier, passando pela formação na mesma ciência a qual haviam se dedicado pensadores como Mauss, Rivet e Lévy-Bruhl, no Instituto de etnologia e no *Musée de l’Homme*, no momento em que essas duas instituições interligadas ainda colocavam o conhecimento etnográfico a serviço do império, foi, todavia, capaz de

---

<sup>395</sup> Centros de estudos etnológicos.

<sup>396</sup> CONKLIN, Alice L. The new “ethnology” and “la situation coloniale” in interwar France. *French Politics, Culture & Society*, vol. 20, n. 2, 2002. p.30.

<sup>397</sup> BALANDIER, Georges. La situation coloniale: approche théorique. Un article publié dans les **Cahiers internationaux de sociologie**, vol. 11, 1951, pp. 44-79. Paris : Les Presses universitaires de France. Disponível por ‘Les classiques des sciences sociales’, em: <<http://classiques.uqac.ca/>>. p.11.

produzir uma sociologia anticolonial<sup>398</sup>. Não é por acaso que, após a década de 1950, com a disseminação de ideias contrárias ao colonialismo, o *Musée de l’Homme* vai, progressivamente, perdendo a sua força. Com base nessas ideias, a partir dos anos 1960 tem início um processo de descolonização da etnologia, e começa a busca incessante por um discurso ‘das colônias’. Vê-se emergir um interesse ainda mais incisivo pela memória da etnologia colonial, e, de certa forma, com o fim do processo de colonização, os objetos coletados adquirem um valor ainda maior.

Finalmente, é possível afirmar que, inseridos em uma ideologia particular, ao colocar em prática missões de coletas de objetos e desenvolver projetos de museus para as colônias, os responsáveis pelo *Musée de l’Homme* e o Instituto de etnologia tentavam tornar as culturas palpáveis, isto é, representá-las através de seus meros objetos, e explicá-las por meio dos documentos materiais.

### **1.2.2 Da arte ao documento, do documento à arte: a museologia do *Musée de l’Homme***

No que se refere à história das coleções e do ponto de vista institucional, a “invenção” do *Musée de l’Homme* como dependente do *Muséum national* corresponde, em primeiro lugar, à centralização de tudo o que concerne o estudo do homem “fóssil e atual” – incluindo laboratórios, galerias, coleções e a equipe do museu – com exceção do Instituto de Paleontologia humana. Este processo foi acompanhado de um projeto de renovação do próprio *Muséum*. Assim, a antropologia, último ramo criado no seio da história natural, “deixa fisicamente seu berço no *Jardin des Plantes*, para ocupar o espaço do Trocadéro”<sup>399</sup>, permanecendo, entretanto, ligada administrativamente ao *Muséum*. Neste sentido, o *Musée de l’Homme* é muito mais um herdeiro do *Muséum national* do que do *Musée d’Ethnographie*. A sua proposta *etnomuseológica*, entretanto, estava marcada por aquela desenvolvida nos dois museus.

Quando Rivet expõe pela primeira vez, em 1936, o projeto do *Musée de l’Homme*, ele já apresenta uma preocupação em fazer do museu um espaço em que os

---

<sup>398</sup> CONKLIN, Alice L. The new “ethnology” and “la situation coloniale” in interwar France. *French Politics, Culture & Society*, vol. 20, n. 2, 2002. p.31.

<sup>399</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.430.

espécimes antropológicos fossem apresentados de forma sucinta e clara<sup>400</sup>. É, portanto, privilegiando o princípio de uma museologia científica que Rivière, antes de deixar o seu cargo no Trocadéro<sup>401</sup>, projeta uma museografia que era mais voltada para a ciência do que à apreciação artística e com um objetivo pedagógico evidente. Nesta museografia, é ao visitante conferida a tarefa de animar mentalmente o objeto, com a ajuda da cenografia imaginada pelos idealizadores do museu. A fotografia, que “convoca ao seio do museu o mundo exterior”<sup>402</sup>, desempenha um papel central na estratégia desta encenação. Ela serve de modelo para as reconstituições, mas também funciona como “prova” que garante a autenticidade do objeto ao apresentá-lo buscando lhe dar vida. A partida de Rivière em 1937, no momento em que ele assume o novo MATP, irá contribuir para o desaparecimento do toque de fantasia que este havia conferido ao Trocadéro nos anos 1930<sup>403</sup>. Da mesma forma a dimensão artística passa ao segundo plano, e o museu proclama um ponto de vista científico sobre o mundo. A ciência, então, passa a dominar, tendo os documentos (ou “provas”) como protagonistas do discurso encenado pela nova instituição.

Como no antigo *Musée d’Ethnographie*, no momento de sua inauguração em 1882, a visita do *Musée de l’Homme* se dava através de uma trama narrativa guiada por um sentido único de circulação, e o encadeamento das salas correspondia a uma determinada lógica de discurso clara, indo do biológico ao cultural, do universal ao aspecto particular de uma dada área geográfica, da antropologia física à etnografia dos diversos continentes, passando pela pré-história<sup>404</sup>. As raças humanas são apresentadas na galeria de antropologia, incluindo crânios, esqueletos e fotografias das pessoas vivas, metodicamente agrupados e colocados em comparação. Toda esta sessão marcava, efetivamente, a separação entre o *Musée de l’Homme* e o antigo *Musée d’Ethnographie*.

Entretanto, ficava claro, na exposição do museu, que a simples observação de traços físicos não era suficiente para definir uma raça, como um tipo físico a priori biologicamente constituído. Este conceito impreciso de raça era um dos motivos do

---

<sup>400</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.175.

<sup>401</sup> Georges Henri Rivière supervisionou a elaboração museográfica do novo museu antes de se consagrar unicamente à criação do MATP, de modo que, mesmo com a sua ausência, alguns princípios da sua museografia – aplicados anteriormente no museu Etnográfico do Trocadéro – se encontram também no *Musée de l’Homme*.

<sup>402</sup> L’ESTOILE, op. cit., p.184.

<sup>403</sup> Ibidem, p.189.

<sup>404</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.383.

vasto investimento científico em pesquisa realizado tanto pelo museu quanto pelo Instituto de etnologia, financiados pelo Estado francês. O resultado do posicionamento intelectual e pessoal de Rivet – que, como um antropólogo racalista, não foi considerado racista nem por seus contemporâneos nem pelos estudiosos que buscam entendê-lo no presente – era o da disseminação pelo museu de uma ideia de raça que, na visão de Grognet, parecia ser demasiadamente frouxa, permitindo que fosse perpetuada a classificação racial tradicional, apesar do seu caráter arbitrário<sup>405</sup>.

Sendo assim, não demorou para que a galeria de antropologia do *Musée de l'Homme* permitisse interpretações muito diferentes – e por vezes opostas – à de um museu concebido segundo a ideologia antirracista<sup>406</sup>. Com o laço estabelecido por Rivet entre o *Musée de l'Homme* e o *Muséum national d'histoire naturelle*, a nova instituição do Trocadéro se comportaria como “uma galeria de história natural do homem”<sup>407</sup>. Logo seria constatado que a galeria de antropologia do novo *Musée de l'Homme* parecia anacrônica na visão da ciência da época<sup>408</sup>. Conforme descrito por Grognet, todavia, apesar das fortes oposições ao conceito de raça, o museu legitima cientificamente o seu uso para o grande público, uma vez que este era paralelamente utilizado para fins ideológicos. Ao mesmo tempo, e por outro lado, Rivet acreditava ser possível combater o racismo em ascensão colocando em cena uma raciologia objetiva baseada na clássica distinção entre três ramos da humanidade que eram supostos<sup>409</sup>. Ao chamar a atenção para a diversidade humana contemporânea, ele tentava contribuir para a prevenção científica da representação da alteridade essencializada, exacerbada nos discursos ideológicos da época.

Não é fortuito, que após a visita introdutória da galeria de antropologia, o restante do museu estivesse destinado a mostrar os talentos artísticos e a engenhosidade técnica dos povos “exóticos”, através das coleções de *etnografia*. A museografia do *Musée de l'Homme*, em um registro científico, rompe parcialmente com o estilo do

---

<sup>405</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D'une rive à l'autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.383.

<sup>406</sup> Esta galeria antropológica não seria mais mostrada durante a ocupação alemã da França, no início da década de 1940, prova de que essa apresentação podia igualmente satisfazer a opiniões ideologicamente opostas às de Rivet. Ibidem, p.415.

<sup>407</sup> Ibidem, p.414.

<sup>408</sup> Ainda que a pesquisa sobre as origens ambientais e a variedade humana permitisse, em certa medida, que o estudo das raças persistisse, pouco a pouco, alguns estudiosos no contexto internacional, como o antropólogo Franz Boas, preocupados em combater a propagação de teorias racistas, passariam a invalidar a visão fixa sobre as características raciais em seus trabalhos. Ver BOAS, Franz. **The mind of primitive man**. [1911]. New York/ Boston/ Chicago: The Macmillan Company, 1938.

<sup>409</sup> GROGNET, op. cit., p.415.

antigo Trocadéro, principalmente por buscar se distanciar do ambiente “obscuro, privado de explicações e do aglomerado de obras”<sup>410</sup> característico do *Musée d’Ethnographie*. O museu de 1938 herdaria do projeto anterior o discurso da diversidade, incorporando, ao mesmo tempo, um relato das origens da humanidade. Na verdade, como aponta L’Estoile, o *Musée de l’Homme* seria uma “síntese” das experiências museográficas precedentes, mas proclamando um ponto de vista científico sobre o mundo através da “sobriedade da apresentação” e do “rigor dos textos” com tom científico<sup>411</sup>.

A disposição dos objetos etnográficos nos espaços geograficamente determinados na exposição era constante e invariante sobre os dois andares que ela ocupava. Na entrada de cada sessão, um grande mapa em relevo representava o continente abordado<sup>412</sup>. Cada sessão geográfica se dividia em duas partes – de um lado as vitrines de generalidades ou de síntese, agrupando os objetos mais característicos ou “típicos” da área determinada; e, do outro, as vitrines de detalhes e análise temática. Assim, cada conjunto geográfico correspondia a dois percursos possíveis, sendo um para os visitantes não iniciados na etnologia, ou ainda estudantes, e o outro para as pessoas já familiarizadas com esses estudos. Para a preparação das salas, em 1936 e 1937, foi necessária uma colaboração entre etnógrafos, especialistas das culturas e da antropologia, físicos e especialistas das raças<sup>413</sup>. O eixo da antropologia física se mantinha na ordenação das galerias etnográficas, ainda que esta parecesse restrita nesta parte das exposições. Estas salas divididas por áreas continentais, e depois por seções etnogeográficas, foram estabelecidas sob um modelo idêntico, com uma mesma linguagem expositiva que associava raça e produções materiais. A ideia era a de que, ao longo de todo o percurso, os visitantes pudessem decodificar as apresentações utilizando sempre a mesma “gramática museal”, o que constitui uma prova da vontade pedagógica que fazia com que se assemelhassem cada uma das 450 vitrines do museu, “como as páginas de um livro aberto”<sup>414</sup>.

Os fundadores do *Musée de l’Homme* tiveram como objetivo central o de provar através da coleta, conservação e exposição dos testemunhos materiais de sociedades que

---

<sup>410</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.258.

<sup>411</sup> Ibidem, p.257.

<sup>412</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.416.

<sup>413</sup> Ibidem, p.417.

<sup>414</sup> Ibidem, p.419.

então eram consideradas como primitivas e selvagens, que suas produções eram dignas de figurar em um museu, da mesma forma que as antiguidades egípcias ou greco-romanas, constituindo, portanto, parte do patrimônio da humanidade. Tratava-se de um projeto de *reabilitação simbólica*, com propósitos não muito distintos daqueles colocados em prática atualmente pelo *Musée du quai Branly*, mas recorrendo a outros meios (os da ciência), e por isso a apresentação das coleções devia parecer neutra.

O objeto etnográfico, nascido no século XIX, contrariamente à lógica dos gabinetes de curiosidades do século XVIII, adquire sentido na medida em que é colocado em relação com outros objetos, constituindo coleções – que configuravam a base do discurso científico nesta época<sup>415</sup>. Segundo essa perspectiva documental (opondo-se a uma visão ‘monumental’ das coisas no museu), um objeto só poderia ser percebido como ‘arte’, se a noção de arte fosse inerente a um testemunho material de um povo, isto é, *a arte é também documento*. Na tentativa de tornar familiar o que era estrangeiro, o museu se apropriava da noção de ‘arte’ como uma noção do Ocidente, aplicando-a a produção material de populações que não compartilhavam deste mesmo conceito. Na maneira em que eram expostos os objetos, tentava-se assim ‘liberar’ a cultura dos povos extraeuropeus de todos os aspectos místicos, colocando-as no museu em um contexto social esclarecido por fotografias e textos<sup>416</sup>. Ao exorcizar o misticismo dos objetos dos povos primitivos, o museu buscava se mostrar como um ambiente espiritualmente esterilizado, onde reinava a ciência. Os ‘documentos’ apresentados eram destituídos de qualquer relação mágica ao serem cuidadosamente contextualizados com outros documentos etnográficos sem que houvesse espaço para a imaginação ou o devaneio sobre eles. Estes eram classificados pela função que exerciam em seus contextos de origem, que não podia ser refutada. Com efeito, fosse como arte ou como documento etnológico, o objeto, em si, era produzido enquanto *objeto musealizado*, no sentido em que se produz uma “*prova*”. Esta abordagem museográfica subvertia a noção clássica de museu, como lugar onde se guardam os tesouros de uma cultura, passando a funcionar como o lugar que transforma objetos de um certo cotidiano em objetos *feitos* no olhar do cientista, e, ao mesmo tempo, para este olhar, que os desmistifica e os dessacraliza.

---

<sup>415</sup> GROGNET, Fabrice. Objets de musée, n’avez vous donc qu’une vie? **Gradhiva** [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008. Disponível em: <http://gradhiva.revues.org/473>. p.3.

<sup>416</sup> GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.42.

Em 1937 é assinada pelo museu aquela que seria uma das primeiras de suas exposições temporárias, apresentada antes mesmo que o *Musée de l’Homme* – como espaço físico no Trocadéro – houvesse aberto as suas portas. A exposição “*Indiens du Matto-Grosso (Mission Claude et Dina Lévi-Strauss)*”<sup>417</sup>, uma ‘prévia’ do que seriam as exposições do museu a partir de então, reunia as coleções etnográficas coletadas pela missão de Lévi-Strauss, pela Universidade de São Paulo, entre os anos de 1935 e 1936. A exposição de objetos coletados no curso de uma viagem ao estado do Mato Grosso, no Brasil, apresentava peças dos índios Caduveo e Bororo, colocando em primeiro plano a importância dessas populações para a etnografia americana. Aparentemente, o discurso da exposição e a apresentação dos objetos eram predominantemente etnográficos em razão de seu conteúdo, no entanto ela ocupou o espaço da *Gazette des Beaux-Arts*, cedido por algumas semanas pelo diretor desta galeria, Georges Wildenstein, ao *Musée de l’Homme* que não estaria ainda em “estado de acolher os visitantes”<sup>418</sup>. Ainda que a exposição não apresentasse um perfil acentuadamente estetizante e colocasse em primeiro plano a informação etnográfica sobre os grupos indígenas, o fato de ter sido apresentada em uma galeria de arte pode indicar uma possível ambiguidade em sua recepção.

A relação do *Musée de l’Homme* com a perspectiva artística é, então, desvelada quando este abre as suas portas, em 1938, e apresenta, para além das exposições de antropologia física e das galerias etnográficas (essas interligadas), a exposição temporária intitulada “*Le voyage de « La Korrigane » en Océanie*”<sup>419</sup>. Nessa exposição o museu dá ênfase à noção de “artes oceânicas”, colocando em primeiro plano as esculturas, máscaras e joias dos povos oceânicos. No primeiro painel da exposição, a seguinte mensagem não deixava dúvidas sobre a abordagem adotada: “Toda arte é a expressão de uma civilização. Nossa arte reflete a civilização europeia. Do mesmo modo os oceânicos criaram uma arte à imagem de seu pensamento e de sua vida”<sup>420</sup>. Claramente a noção ocidental de ‘arte’ é aqui aplicada a produções culturais ditas ‘não ocidentais’, o que não constituiu, de fato, uma novidade em si, uma vez que o *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* já havia dedicado exposições à ‘arte’ da África e da

---

<sup>417</sup>“Índios do Mato-Grosso (Missão Claude e Dina Lévi-Strauss)”.

<sup>418</sup> RIVET, Paul. **Guide-catalogue de l’exposition organisée a la Galerie de la « Gazette des Beaux-Arts » et de « Beaux-Arts »**. Indiens du Matto-Grosso (Mission Claude et Dina Lévi-Strauss). Muséum National d’Histoire Naturelle. Musée de l’Homme. 21 Janvier – 3 Février, 1937. p.277.

<sup>419</sup> “A viagem da ‘Korrigane’ na Oceania”.

<sup>420</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.421.

Oceania no início dos anos 1930. A partir de uma visão etnocêntrica, o *Musée de l’Homme* falava das artes dos Outros que ali se inseria em um discurso ambíguo, e definitivamente insustentável pela ciência. Como chama a atenção Grognet, esta ambiguidade diz respeito ao fato de uma instituição que se proclama, antes de tudo, científica, apresentar em sua inauguração uma exposição temporária que era o resultado de uma coleta realizada por amadores, com formações incompletas<sup>421</sup>. A coleta, que deveria buscar “os objetos mais comuns”<sup>422</sup>, acaba por produzir uma exposição de “artes oceânicas” onde se veem objetos raros, ou ‘espetaculares’. Finalmente, a exposição representa uma tentativa de Rivet, de colocar em um mesmo plano todas as produções humanas e todos os povos do mundo. Mal sabia ele que esta noção universalista da cultura seria evocada, várias décadas depois, para justificar o desmantelamento da instituição que criara.

Deve-se ressaltar que este modelo, criado por Rivet nos anos 1930, para o *Musée de l’Homme* permaneceu, de certo modo, até os anos 1990. O museu idealizado como “o mais moderno do mundo”, se manteve inerte. Todavia, a partir de 1996 ele se vê diante de uma redefinição imprevista. Tratou-se da decisão política tomada em 1995, por Jacques Chirac, no início de seu primeiro mandato presidencial. Com o fim de valorizar, de maneira inédita na França, as culturas dos povos “injustamente ignorados”, “humilhados”, e por vezes “vítimas”<sup>423</sup> do seu encontro com o Ocidente, o governo anunciou, no dia 7 de outubro de 1996, a reunião das coleções do MNAAO às do Laboratório de etnologia do *Musée de l’Homme*, afim de que este desse lugar a um “*Musée de l’Homme et des Arts premiers*”<sup>424</sup>, independentemente do *Muséum national*.

Na ocasião deste projeto para um museu completamente novo, surgem diversas questões museológicas e políticas. A primeira delas dizia respeito a como seria possível reunir coleções que vinham sendo apresentadas de maneiras tão distintas até aquele momento nas duas instituições. Considerando que o MAAO<sup>425</sup>, criado por André

---

<sup>421</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.423.

<sup>422</sup> GRIAULE, Marcel & LEIRIS, Michel. **Instructions sommaires pour les collecteurs d’objets ethnographiques**. Paris: Musée de l’Homme, 1931. p.8.

<sup>423</sup> CHIRAC (1996 apud GROGNET).

<sup>424</sup> “Museu do Homem e das Artes primeiras”.

<sup>425</sup> A criação, após a Exposição colonial de 1931, do ‘museu permanente das colônias’, que viria a ser o MNAAO, distingue um patrimônio francês a parte, aquele da ‘França maior’, proveniente da colonização. Grognet constata que a alteridade do “indígena do império”, idealmente assimilado nas colônias ou na metrópole, não desaparece simplesmente por meio da ação conservadora do *Musée de l’Homme*. Neste contexto de redefinição de identidades, o museu colonial ocuparia o *Palais de la porte Dorée*, que pouco

Malraux (1901-1976), em 1960, foi pensado inicialmente como um museu de arte e formado a partir de coleções de ‘arte primitiva’ – mas que também tinha uma certa preocupação com a contextualização das peças em suas exposições – como fazer a fusão com um museu de etnologia com perfil predominantemente científico? Por muito tempo, o MNAAO e o *Musée de l’Homme* apresentaram visões distintas sobre um mesmo tema. As duas perspectivas não operavam de forma oposta, mas complementar no cenário museal francês. Enquanto o *Musée de l’Homme* apresentava exposições declaradas como etnográficas (apesar da influência recorrente da arte), o museu de Malraux apresentava exposições de cunho mais marcadamente artístico, ainda que sem abandonar completamente a contextualização etnográfica, mas buscando dar às obras o tratamento de *chefs-d’œuvre*.

A exposição “*Chefs d’œuvres du musée de l’Homme*”<sup>426</sup>, de 1965, exibida pelo MAAO, expondo peças da coleção de um museu de etnografia através de uma outra linguagem, e tornando-as artisticamente ‘espetaculares’, mostra que o que se tentava fazer não era desenvolver um museu distinto ao *Musée de l’Homme*, mas buscava-se demonstrar que uma outra visão era possível sobre os mesmo objetos. Como apontavam os seus defensores, a concepção adotada no MNAAO era sustentada por “bons espíritos como Claude Lévi-Strauss e Georges Henri Rivière”<sup>427</sup>. Partindo das perspectivas destes dois pensadores o museu tentava difundir uma alternativa ao “antiestetismo”<sup>428</sup> ambíguo que vinha sendo colocado em prática até então.

O projeto de se criar um novo museu no Trocadéro nos anos 1990 representa um profundo questionamento não apenas da instituição do Trocadéro, mas também do conjunto de museus franceses e o tradicional compartilhamento entre as Belas artes e a ciência. Um outro problema era o de como reagrupar as coleções dos dois museus, estando as coleções artísticas da *Porte Dorée* sob a tutela do ministério da Cultura e as coleções etnográficas do Trocadéro dependentes do ministério da Educação.

Desencadeando um vasto debate sobre os museus na França, e sobre o lugar da etnografia e da arte nessas instituições, a proposta inicial de Chirac de se criar um ‘novo Trocadéro’ unindo arte e etnografia não seria levada à frente. Outras propostas seriam lançadas até se chegar ao projeto do quai Branly, poucos anos depois. Após atravessar

---

a pouco se tornava um símbolo de uma França percebida como ‘Torre de Babel’. GROGNET, op. cit., p.436.

<sup>426</sup> “Obras primas do museu do Homem”.

<sup>427</sup> GUIART (1965 apud DESVALLÉES, 2007).

<sup>428</sup> DESVALLÉES, André. **Quai Branly : un miroir aux alouettes ?** À propos d’ethnographie et d’« arts premiers ». Paris : L’Harmattan, 2007. p.15.

uma série de reformulações e tentativas de mudança em sua estrutura interna, o *Musée de l'Homme* chega ao século XXI ainda com as suas portas abertas. Todavia, a permanência da antropologia física como eixo diretivo de suas exposições fizera com que ele fosse, ao longo do tempo, considerado como ultrapassado, e com que seu público se tornasse cada vez mais escasso. A permanência de parte das coleções provenientes do *Muséum national d'histoire naturelle* marcou a sua existência de tal modo que mesmo após a abertura do *Musée du quai Branly*, ainda podia-se visitar as coleções de antropologia física no *Musée de l'Homme*<sup>429</sup>. Após uma série de debates – em âmbito nacional e internacional – este foi fechado em 2009 para ser reaberto em 2014 com uma nova configuração (porém, com parte da mesma coleção de outrora). Para os seus profissionais, o desmantelamento do *Musée de l'Homme* não representa simplesmente o fim de um lugar de exposição, mas o fim de uma época em que aquele espaço, visto como laboratório e escola para uma nova ciência do Homem, foi o principal templo da etnologia francesa, consagrado à produção e transmissão desse saber específico<sup>430</sup>. O *Musée de l'Homme* foi o símbolo de uma modernidade triunfante, modernidade esta que atualmente se vê em declínio nos planos científico, político e cultural.

Tendo sido criticado, ao longo do tempo, tanto por suas implicações políticas originais quanto por apresentar uma museologia ambígua, e depois passando a ser visto como um museu estagnado, em vez de moderno, o *Musée de l'Homme* sobreviveu até o presente graças à crença de seus defensores na existência de um lugar para a etnologia nos museus. Este, entretanto, vem sendo cada vez mais relativizado, na medida em que o quai Branly, por outro lado, vem ganhando os corações de um público renovado e servindo de modelo para a museologia do século XXI.

No sentido de uma *ecologia dos museus* que aqui se tenta esboçar, as transformações descritas fazem parte de uma história social dos museus etnográficos na França, que considera o espaço ocupado pelas diferentes instituições ao longo do tempo. Este é o resultado de um longo processo de disputas que envolve o campo mais amplo da etnografia, da arte e da história, em que essas instituições estão inseridas.

Através de tal perspectiva, os museus passam a ser pensados como *composições*. Como processos que se dão a partir de trocas, enfrentamentos e negociações, os museus

---

<sup>429</sup> Ao visitar o *Musée de l'Homme*, em 2007, me deparei com uma instituição cujo perfil era de um museu de ciências e cujas exposições misturavam partes exploratórias com expositores interativos e outras mais tradicionais, contendo as coleções herdadas do *Muséum national*.

<sup>430</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.29.

etnográficos são compostos e recompostos nos próprios arranjos das identidades coletivas. Para Sayad, pensar em composição permite focar as múltiplas formas através das quais se definem e operam diversas identificações<sup>431</sup>. As composições permitem compreender que tais reafirmações ou reapropriações identitárias, que se encontram nos fundamentos de todos os museus, jamais são totalmente neutras; estas constituem um jogo de lutas para impor uma definição dupla – a definição de si mesmas e a definição do outro como correlativo. A luta, como explica Sayad, baseada em interesses dos mais diversos, materiais e simbólicos, e, de fato, mais simbólicos do que materiais, é pelo próprio poder legítimo de definir e de se autodefinir<sup>432</sup>; trata-se de um trabalho de agregação de uns e de outros, a partir de critérios positivos ou negativos.

A composição dos museus reflete a composição de identidades nos jogos estabelecidos entre indivíduos, comunidades ou nações, que Bourdieu chama de “*reivindicação regionalista*”<sup>433</sup>. Estas instâncias de poder legitimam as definições coletivas e, no processo, legitimam também a si mesmas. Se entendemos museus e patrimônios como composições sociais, ou rearranjos de significados que são constituídos ligando-se às pessoas, precisamos investigar, primeiro, e mais atentamente, a própria natureza da ideia de musealização e as armadilhas implicadas neste delicado processo que vem, nas últimas décadas, sendo ampliado sistematicamente dos objetos materiais para as manifestações intangíveis, e, finalmente, para as próprias pessoas, seus cotidianos, suas memórias. Mais do que aquilo a que não se pode *tocar*, a musealização diz respeito ao que *toca* – os indivíduos, os grupos, as identidades. Ela é a força mesma que as coisas exercem sobre as pessoas, materializada pela ação dos museus.

## 2. A adoração das ‘artes primeiras’: a “*magia*” da musealização

O que faz um museu ser um *museu de arte*? Os primeiros museus criados na França, a partir de coleções privadas e dos gabinetes dos príncipes, tiveram como principal público os artistas<sup>434</sup>. Com efeito, o gosto dos artistas e aquele dos colecionadores por muito tempo representaram dois lados de um mesmo campo de

---

<sup>431</sup> SAYAD, Abdelmalek. **Composition et recomposition des identités** (identités nationales, régionales, linguistiques, religieuses). Rapport de recherche dans le cadre du Programme pluriannuel du Ministère de la Recherche et de la technologie: Intelligence de l’Europe. Méditerranée: échanges et affrontements, 1999. p.1.

<sup>432</sup> SAYAD, loc. cit.

<sup>433</sup> BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989, passim.

<sup>434</sup> Ver MAIRESSE, François. La Notation de Public. **ICOFOM Study Series - ISS**, n.35, p. 7-25, 2005.

interesses. Os museus ditos ‘de arte’ eram produtos elementares desta relação. Mas o que significa, no mundo contemporâneo, falar em museus de arte? Tal enquadramento, como uma forma de categorização, é mesmo necessário?

Não existe instituído, na legislação francesa, a categoria de museus de arte, e, ao longo do desenvolvimento dos museus na França, o paradigma da arte esteve presente em quase todas as instituições, e sobretudo naquelas que ganharam a atribuição de “*musées de France*”<sup>435</sup>. Inseridos nesta classificação geral, notadamente, aqueles que são considerados os “*musées classés*”<sup>436</sup> (“museus classificados”) foram criados nas províncias a partir de renomadas coleções de Belas artes distribuídas por toda a França. Por outro lado, os ditos “*musées contrôlés*”<sup>437</sup> (“museus controlados”) são aqueles que, dirigidos pelos amantes das artes e os artistas, até a década de 1930, passaram a ser geridos por conservadores nomeados pelo Estado, implementando-se uma nova política nacional. Logo, pode-se dizer que a arte foi, por muito tempo, a principal impulsora da criação de museus na França.

Tendo os museus de arte estabelecido um modelo de museu para o contexto francês, este só veio a ser questionado quando passaram a ser criados museus que viriam a ser reconhecidos como “museus de sociedade”<sup>438</sup>, diferenciado-se dos primeiros por apresentarem algo para além da pura perspectiva estética. Museus etnográficos estavam inseridos nesta categoria. No entanto, como se mostrou, estes museus ‘de sociedade’ não pareciam ter abolido por completo da sua lista de valores, aquele que poderia ser reconhecido como o ‘amor pelo belo’. Este, um valor socialmente construído tanto quanto todos os outros, ainda que em segundo plano, participou das decisões e dos critérios que constituíram as coleções etnográficas francesas.

---

<sup>435</sup> Atribuição feita pelo *Haut Conseil des musées de France* às instituições francesas que a demandam, como consta na *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France*. Disponível em: <[www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)>. Acesso em: agosto de 2012.

<sup>436</sup> Por decisão de Napoleão Bonaparte, com o seu ministro do interior, datando de 1º de setembro de 1801, seriam criados cerca de quinze museus distribuídos nas principais cidades das províncias francesas da época, entre elas, Bordeaux, Grenoble, Lille, Lyon, Marseille, Rennes, Strasbourg, Toulouse e Bruxelles, a partir de coleções de Belas artes extraídas do acervo do recém-criado *Musée du Louvre*. Estes ganhariam o nome, no século XX, de “*musées classés*”. DESVALLÉES, André. Nota inédita sobre a *Inspection générale des musées (IGM)*, redigida para colaborar com a pesquisa desta tese. Enviada por e-mail em 10 de agosto de 2012.

<sup>437</sup> Em 1936, o novo diretor geral das Belas artes, Georges Huisman, sentindo a necessidade de colocar ordem no conjunto de museus nacionais e não nacionais na França, busca substituir os profissionais que dirigem estas instituições (em sua maioria, amantes das artes, eruditos e artistas) por conservadores competentes que seriam capazes de melhor implementar o seu programa de gestão. *Ibidem*.

<sup>438</sup> Para André Desvallées, o termo “museu de sociedade” ganha ênfase no início dos anos 1990, substituindo o termo “menos redutor” de “museu de civilização”. Ele diz respeito aos museus etnográficos, museus regionais, bem como a ecomuseus e outros tipos de museus a céu aberto. DESVALLÉES, André. Informação por e-mail. 15 de agosto de 2012.

A criação do *Musée du quai Branly* representou, entre outras coisas, um desafio para a compreensão dos processos de musealização no contexto pós-colonial e globalizado. Ao realizar o casamento simbólico e prático entre a etnografia e a arte – com a predominância desta última sobre a primeira – este museu, criado por um colecionador das ‘artes primeiras’ e por uma decisão presidencial, mostrou que não existem mais os museus de arte de um lado, e os museus de sociedade de outro. Como resultado de um processo que teve início antes mesmo da ‘invenção’ do quai Branly, durante as últimas três décadas, os museus de etnografia se tornaram cada vez mais orientados no sentido da arte<sup>439</sup>.

As distinções entre tipos de museus, muitas vezes, pouco têm a ver com os tipos de objetos que são colocados em exposição, já que um mesmo objeto pode, por sua vez, ser tratado como objeto de arte, em um contexto museológico dado, e como objeto de história, ou etnografia, em outro. E, em geral, a maneira pela qual a instituição se apresenta é definidora do modo através do qual os objetos serão vistos. Neste sentido, o que propõe o *Musée du quai Branly* é a ‘democratização’ dos olhares sobre os objetos expostos; ‘democratização’ que só é possível, no ponto de vista dos seus idealizadores, através da exaltação do critério do ‘belo’ e do valor estético como o laço mais evidente que une as diferentes peças em exibição. O valor estético – e o critério do ‘belo’ – seria, assim, o primeiro elemento sobre os objetos a ser apreendido pelo público, e a primeira via de contato com a coleção.

Mas seria este museu *um museu de arte apenas?* A partir de uma análise sucinta da seleção do colecionador Jacques Kerchache das *chefs-d’œuvre* apresentadas no *Pavillon des Sessions*, no palácio do Louvre, primeira ‘vitrine’ do quai Branly inaugurada no ano 2000, Maurice Godelier conclui que a maioria dos objetos expostos estavam ligados ao poder: ao poder dos chefes africanos, de seres humanos, dos deuses, de espíritos, etc.<sup>440</sup> De modo que, para além de sua beleza, eles representavam laços entre os seres humanos e um mundo invisível. O autor chama a atenção para o fato de que as fronteiras, os limites entre o etnográfico e a arte são fluidos. Desta forma existiria uma continuidade entre os objetos comuns e os objetos fantásticos, e esta continuidade,

---

<sup>439</sup> Cada vez mais, na Europa, a partir do início dos anos 2000, vê-se ganhar visibilidade museus públicos e privados que apresentam objetos etnográficos através de uma linguagem artística.

<sup>440</sup> GODELIER, Maurice. Les métamorphoses de la qualification. In : LATOUR, Bruno. Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006). **Babel**, n.821, 2007. p.27.

para Godelier, é a transformação do nível de significação ou da significação dos níveis<sup>441</sup>. Assim, todos os objetos não teriam o potencial de ser *etnográficos*?

O que se passa no quai Branly, ao se expor objetos longamente percebidos como etnográficos, é a sua introdução “em uma outra magia”, nas palavras de Germain Viatte (1939-)<sup>442</sup>, responsável por pensar o projeto museológico do novo museu. Segundo ele, ainda, a seleção para o espaço expositivo a partir das coleções é, em si, “um tipo de magia”, sendo o ato mágico completo “com a transmissão ao público”<sup>443</sup>. Esta “magia”, neste sentido, parte do objeto autêntico, que lá se encontra em “sua densidade, seu peso, sua pele”, e é graças a ele que ela exerce o seu efeito sobre as pessoas.

O *Musée du quai Branly*, de forma mais ou menos intencional e deliberada, desvela o critério da beleza – evidente na seleção dos objetos expostos e na museografia desenvolvida por um arquiteto – que até então não havia sido assumido como critério prescrito nos museus etnográficos até aqui estudados. Neste sentido, o quai Branly se propõe a criar novas relações entre os objetos, assim como novas classificações, como constatamos através das entrevistas realizadas. Ao chamar a atenção para o ‘belo’, colocando-o no centro dos valores determinantes da musealização, os agentes deste novo museu relativizam a própria autoridade do etnógrafo, e colocam questões desconcertantes tanto para o campo dos museus quanto para a história da antropologia. Como prevalece nas falas de seus conservadores, as coleções do museu ainda são etnográficas, pois as formas de apresentá-las não negam que no coração daquilo que é evocado pela apresentação dos objetos, são as próprias relações humanas e as relações dos humanos com os objetos que também estão sendo apresentadas, ainda que subliminarmente. Estes objetos, duplamente inseridos na lógica da arte e na lógica da etnografia, só podem ser apropriados deste modo em razão da história ambígua que lhes atravessa, como já se viu até aqui.

As evidências levantadas para o estudo dos museus mencionados no presente capítulo demonstra que a transição recorrente de objeto etnográfico à obra de arte, é inerente a estas instituições e particularmente marcaram os percursos pessoais de Rivière e Lévi-Strauss, escolhidos aqui para ilustrar as confluências entre os mundos da

---

<sup>441</sup> GODELIER, Maurice. Les métamorphoses de la qualification. In : LATOUR, Bruno. Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006). **Babel**, n.821, 2007. p.28.

<sup>442</sup> Conservador de museus, canadense, formado na França, na década de 1970, Germain Viatte atuou no *Centre Georges Pompidou* e no *Musée national d'Art Moderne* (Museu nacional de arte moderna) de Paris. Ele foi o último diretor do MNAO, antes de sua coleção ser transferida para o *Musée du quai Branly*, e foi um dos responsáveis por gerir esta coleção sob a perspectiva da arte.

<sup>443</sup> VIATTE, Germain. In: QUAI BRANLY. L'Autre Musée. Escrito e produzido por Augustin Viatte. 1DVD (52 minutos), color.

arte e da etnologia. Assim como as pessoas, os objetos não pertencem a um mundo somente, excluindo os outros mundos opostos, e nem carregam consigo identidades únicas e excludentes. O *objeto singular* é uma ficção museográfica.

É fácil afirmar, então, que assim como os critérios para a coleta e seleção de objetos etnográficos nunca estiveram desacompanhados de outros critérios relevantes para a composição das coleções nos séculos XIX e XX, da mesma forma, o critério do “belo” evocado hoje pelo *Musée du quai Branly*, também atua ao lado de critérios como o da “representatividade” do objeto na cultura de que provém, entre outros; mas também, e por outro lado, ele é evocado para justificar e dar sentido a outros critérios, como o da unicidade, por exemplo, que em geral inexistente no caso de objetos vistos como etnográficos. Como se notou a partir da pesquisa etnográfica nesta instituição, a lógica interna do quai Branly está pautada na ideia de que a ‘beleza’ é uma noção universal, mesmo que os critérios que determinam aquilo que é belo variem – fato este que a própria coleção do museu torna visível. A proposta do museu não é a de lançar *um* olhar sobre os *Outros*, mas a de propor *um outro* tipo de olhar sobre objetos já conhecidos do público<sup>444</sup>. Inventar-se, no processo de criação do quai Branly, uma nova maneira de se expor arte contemporânea com etnografia, na medida em que o novo discurso etnomuseológico aproxima a performance artística contemporânea da performance etnográfica, através de uma linguagem própria (a ser explorada adiante). Do cubo branco, chega-se à sinuosidade da penumbra. E ela não se dá sem significado. Deste modo, o espaço da exposição nos leva a questionar o próprio sentido da arte no contemporâneo. Ao entrarmos no ambiente em que, entre a penumbra e as curvas do platô das coleções, os objetos se veem investidos de uma teatralidade própria ao discurso do museu, revela-se que, como no desvelar de um ato mágico, *não existem objetos etnográficos, artísticos ou históricos, o que existem são objetos olhados de uma ou de outra maneira* e certificados pelo discurso autorizado do museu.

Para o conservador, André Desvallées, é no ponto de vista da arte, de certa maneira, que está imerso o ponto de vista do museólogo (conservador)<sup>445</sup>. Ao sair de um museu e entrar para um novo cenário museológico, o objeto musealizado, ressignificado no contexto da nova instituição, passa a fazer parte de um novo discurso que depende tanto do olhar do público sobre o objeto quanto do objeto ele mesmo. Como observa

---

<sup>444</sup> Como fica evidente no discurso de seu presidente. Ver MARTIN, Stéphane. L’un et l’autre. L’interview. p.8-9. *La Gazette Drouot*, hors-série, Paris, 2011.

<sup>445</sup> DESVALLÉES, A. *Muséologie et art : le point de vue du muséologue*. ICOFOM Study Series - **ISS** 26, 1995, p. 58–60, passim.

Heinich, um objeto no museu está inserido em um quadro particular de “registros de valores” comuns aos participantes de uma mesma cultura, ainda que desigualmente investidos por uns e outros e mais ou menos solicitados pelos diferentes tipos de obras<sup>446</sup>. Em 1973, Rivière definia o museu de arte como aquele onde o visitante pode se sentir incluído em um diálogo, que “o aproxima, de uma maneira ou de outra, do artista do qual está separado por uma grande distância de espaço ou de tempo”<sup>447</sup>. A arte como meio que estabelece diálogos, no entanto, é uma noção ingênua das maneiras pelas quais se dão as relações entre as pessoas e as obras em um museu. Isto porque a arte só aproxima pessoas que já compartilham de um determinado código cultural, e que, ao se depararem com o ‘belo’ nas obras expostas reconhecem no sentido da ‘beleza’ a sua própria cultura refletida.

Por esta razão, Heinich sugere que a sociologia da percepção antecede a sociologia do gosto, pois a primeira questiona “não as preferências estéticas, mas as condições que permitem ver emergir um julgamento em termos de ‘beleza’ (ou de feiúra), de ‘arte’ (ou de não-arte)”<sup>448</sup>. Logo, contrariamente à abordagem da estética, as respostas não se encontram exclusivamente nas obras, mas, opondo-se a uma concepção ideológica da sociologia, elas tampouco se encontram exclusivamente no olhar dos observadores, isto é, nas características sociais dos públicos. Como a autora chama a atenção, tanto as propriedades objetivas das obras como os quadros mentais dos receptores, e os contextos pragmáticos de recepção (locais, ocasiões, interações, etc.) são requisitados na probabilidade de ver qualificado um objeto em termos estéticos<sup>449</sup>. Sendo assim, o que é colocado em jogo pelo ‘belo’ é muito mais do que o mero deleite do olhar. A apreciação do belo pressupõe uma *comunhão* entre o observador e a obra observada.

A perspectiva que privilegia as mediações nas relações com as obras, como defendida por Nathalie Heinich<sup>450</sup>, busca mudar o paradigma sociológico e, se afastando

---

<sup>446</sup> HEINICH (1998 apud HEINICH, 2008).

<sup>447</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. Rôle du musée d’art et du musée des sciences humaines et sociales. *Museum International*, vol.XXV, n.1/2, p.26-44. Paris, UNESCO, 1973. p.28.

<sup>448</sup> HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: EDUSC, 2008. p.82.

<sup>449</sup> HEINICH, loc. cit.

<sup>450</sup> Tradicionalmente, existem duas maneiras de se estudar as relações entre o observador e a obra. Conforme o modelo “construtivista”, que insiste na dimensão “socialmente construída” da experiência humana (logo, nem natural, nem objetiva), chega-se a uma crítica ao artificialismo dos valores estéticos. Por outro lado, conforme o modelo inspirado na sociologia das ciências e das técnicas, cuja ênfase está no papel dos objetos, busca-se pôr em evidência a co-construção recíproca das realidades materiais e das ações humanas, daquilo que se apresenta imediatamente aos sentidos e daquilo que é construído, ou ainda das propriedades objetivas das obras criadas e das representações que as fazem existir como tais – esta é

da denúncia das relações de dominação, observar as relações de interdependência, para compreender quanto o reconhecimento recíproco é um requisito fundamental da vida em sociedade, e pode ser exercido “sem ser redutível à relação de força ou à ‘violência simbólica’, que condena os ‘ilegítimos’ ao ressentimento e os ‘legítimos’ à culpabilidade”<sup>451</sup>. Todavia, esta perspectiva não pode ignorar que no contexto dos museus etnográficos, por mais universais, humanistas e democráticos que estes se digam atualmente, as relações de força estão postas.

A problemática do reconhecimento, assim, permite repensar a questão das hierarquias estéticas, pois o que importa aqui ao sociólogo não é decidir se a hierarquia em arte é objetivamente fundada, ou se é apenas um efeito de subjetividade, uma pura construção. Para Heinich, o seu papel é o de descrever “o conjunto dos procedimentos de objetivação que permitem a um objeto, dotado das propriedades requeridas, adquirir e conservar as marcas de valorização que farão dele uma ‘obra’ aos olhos de diferentes categorias de atores”<sup>452</sup>. E foi esta a perspectiva adotada na investigação etnográfica dos processos de musealização. Entender o que faz dos objetos expostos no *Musée du quai Branly* obras de arte, é o que nos interessa nesta análise.

Como aponta Bourdieu, o amor pela arte, como todo amor, por “mais louco”, se funda em seu objeto, e esta forma de discurso apologético pela qual aquele que crê se dirige a si mesmo tendo como efeito o reforço da própria crença, pode ainda despertar e chamar os outros a esta crença<sup>453</sup>. É através da multiplicação de crentes que se configura a autenticidade do objeto. E, logo, a afirmação recorrente de que os museus são feitos para os seus públicos tem aqui o sentido mais amplo da *consagração*. Ao disseminar o gosto – pela arte, pela história, pela etnografia – um museu constrói uma crença e consagra um discurso, e ao mesmo tempo em que atrai aqueles que ‘acreditam’, ele exclui os não iniciados. Se, na França, os museus vêm cada vez mais se consagrando como vetores de processos de “artificação”<sup>454</sup>, que estetizam a relação entre o público e aquilo que é exposto – e, talvez, assim tenha sido ao longo dos três últimos séculos – então pode-se entender porque a linguagem da arte vem se tornando a linguagem

---

uma segunda direção que interessa à sociologia da mediação, como ela é proposta por Heinich. HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2008. p.100.

<sup>451</sup> Ibidem, p.106.

<sup>452</sup> HEINICH (2000 apud HEINICH, 2008).

<sup>453</sup> BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998. p.15.

<sup>454</sup> Ver HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. Postface. Quand y a-t-il artification ? pp.267-299. In : \_\_\_\_\_ (dir.). **De l'artification**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

englobante de todas as outras nesses museus. Certamente, na França, se um museu deseja atrair um público vasto, este precisa se comunicar esteticamente (como demonstram os diversos casos de reestruturação ou recriação de museus que tiveram este objetivo, incluindo o exemplo do quai Branly), isto é, remetendo os seus objetos à experiência artística – que, como já demonstrou Bourdieu, pode ser vista como uma experiência intelectual<sup>455</sup>.

O *Musée du quai Branly*, como um dos museus nacionais franceses, faz parte da *Réunion des Musées Nationaux*<sup>456</sup> da França, entre outras instituições voltadas para o patrimônio nacional. Tem-se que, nesta lista de instituições nacionais, entre os grandes museus presentes, todos ou quase todos são museus de arte, com exceção, talvez, da *Maison de l’histoire de France*<sup>457</sup>, a ser inaugurada até o ano de 2015. Neste sentido, a questão inicial desta seção pode ser reelaborada: *o que faz um museu não ser um museu de arte?*

### 2.1 O *Musée du quai Branly*: do belo e do representativo

Le camp a un aspect très triste : je ne regrette qu’une chose, c’est que le feu n’ait pas gagné les cases de l’état-major. Tu comprendras mon dire lorsque je t’aurai dit que ces messieurs s’évanouissent sur toutes les belles choses que l’on trouve dans les cachettes [...]. Il est expressément entendu que tous les objets trouvés seraient partagés à la fin de la colonne. Mais je t’assure que les quelques bracelets, objets d’art, armes rares ou bizarres, sont mis de côté par l’état-major.<sup>458</sup>

Neste testemunho sobre um saque de guerra no Dahomey, em janeiro de 1894, o comissário François Michel, em carta escrita após o incêndio no posto de Goho, localizado onde é hoje a República do Benin, atesta que, após a deposição de um rei africano e o fim de uma monarquia, os objetos que restavam eram guardados por seu valor de excepcionalidade e por sua beleza, e que para que não fossem destruídos

<sup>455</sup> BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l’art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998. passim.

<sup>456</sup> Reunião de museus nacionais, que funciona como o ramo comercial da *Direction des musées de France*. Os “*musées nationaux*” são todos os museus de Paris dependentes de diferentes autoridades ministeriais, ou fazendo parte de instituições públicas autônomas (universidades, empresas públicas e outros estabelecimentos públicos), ligados ao Estado francês.

<sup>457</sup> Casa da história da França (tradução nossa).

<sup>458</sup> “O acampamento tem um aspecto triste: eu só não me lamento por uma coisa, que o fogo não tenha tomado as caixas do estado-maior. Tu compreenderás o que digo uma vez que eu te direi que esses senhores faziam desaparecer todas as coisas belas que encontramos escondidas. [...] É expressamente entendido que todos os objetos achados seriam compartilhados no fim da colônia. Mas eu te asseguro que alguns braceletes, objetos de arte, armas raras ou bizarras, são colocados de lado pelo estado-maior” (tradução nossa). MICHEL (2001, p.107 apud BEAUJEAN-BALTZER, 2007, p.71).

deviam ser protegidos pela autoridade da metrópole. Entre 1893 e 1895, o general Dodds e o capitão Fonsagrives doaram ao *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* vinte e sete objetos apropriados durante a conquista colonial do Dahomey. Dois artigos publicados nas revistas “*La Nature*” e “*Le Monde illustré*” indicam a importância da preservação dessas estátuas pelo *Musée d’Ethnographie*, em Paris, que, “salvos do incêndio e das injúrias do tempo” estes ícones seriam restaurados<sup>459</sup>. Restauração essa que serve de metáfora à própria ideia que se tinha da atuação colonial sobre esses povos.

Como aponta Gaëlle Beaujean-Baltzer, em sua análise dos percursos desses objetos, uma vez na França, eles passaram a servir aos interesses políticos do momento, glorificando as vitórias coloniais e a ideologia do progresso<sup>460</sup>. Eles representam uma conquista moral sobre os africanos, já que a chegada dos militares franceses nessa região dá fim aos sacrifícios rituais humanos, praticados pelos reis de Abomey, e abole esta monarquia. Desde então, mais de seis gerações de públicos diferentes, no Benin e na França, já vieram vislumbrar essas peças. Esta perspectiva, que considera os objetos sob o ponto de vista de seus percursos sociais, históricos e políticos, coloca em voga, não o valor dos objetos e coleções em si mesmos, mas o seu aspecto mais imaterial e subjetivo, o que diz respeito a como este valor é criado e se mantém. Através desta abordagem – aqui adotada na análise das coleções do quai Branly – a lógica da predestinação, que naturaliza o objeto musealizado, pode ser desconstruída.

Exemplos como o dessas peças africanas servem para elucidar o escopo político e histórico que existe por detrás das ‘obras de arte’ expostas hoje pelo *Musée du quai Branly*. Herdados por este museu do *Musée de l’Homme*, três grandes esculturas reais provenientes deste saque, que representariam os retratos de Ghézo (1818-1858), de Glélé (1859-1889) e de Béhanzin (1890-1894), reis no Dahomey, se tornaram, desde que passaram a ser expostas no museu do Trocadéro, símbolos de uma conquista, mas também de uma estética específica. As estátuas do tamanho de seres humanos, esculpidas na madeira e recobertas de pigmentos, exibem formas que misturam figuras humanas com animais. Pouco a pouco, em sua trajetória pelos museus franceses, estas tiveram o seu uso, o seu valor e o seu lugar no contexto de origem totalmente eludidos em nome de um reconhecimento patrimonial e estético<sup>461</sup>. Duas delas, expostas hoje em uma das “caixas” museográficas que saltam da fachada do quai Branly, servem para

---

<sup>459</sup> BEAUJEAN-BALTZER, Gaëlle. Du trophée à l’œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d’Abomey. *Gradhiva*, n. 6, 2007. p.73.

<sup>460</sup> Ibidem, p.71.

<sup>461</sup> Ibidem, p.74.

produzir no público uma sensação quase ameaçadora<sup>462</sup>. A nova estética em que estão inseridas faz com que desapareçam as três dimensões das peças, já que só podem ser vistas frontalmente.



Fig. 4: Esculturas do Reino do Dahomey, na “caixa” museográfica do *Musée du quai Branly*, 2011\*.

Artifícios arquitetônicos pensados para tentar mostrar a variedade de expressão das ‘culturas’ representadas, esses espaços que rompem com a fluidez da exposição, onde se encontram teatralidades diversas sobre os Outros, acabam resultando em uma museografia baseada na repetição de em um modelo único. Em cada uma dessas “caixas” de exposição, os objetos são mostrados sempre frontalmente, em um perímetro limitado para a circulação dos visitantes em torno da obra, e para aflorar a imaginação – ainda que estes se vejam envolvidos por uma cenografia variante. Cada uma das “caixas” de exposição tem a sua estética própria, que pouco revela sobre a história e as funções precedentes dos objetos. Este elemento particular que compõe o platô das exposições do *Musée du quai Branly* é alusivo ao novo discurso em que esses objetos estão inseridos no presente.

Ao assumir a perspectiva da arte como aquela que engloba todas as outras na linguagem do museu, o quai Branly passa a interpretar esses objetos como agentes de um discurso predominantemente estético. No campo da antropologia da arte, esta lógica se vê apoiada sobre as ideias de alguns autores contemporâneos disseminados tanto

---

<sup>462</sup> CLIFFORD, James. Le Quai Branly en construction. *Le débat* - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.29-39. Gallimard, 2007. p.35.

entre teóricos das ciências sociais, quanto entre conservadores e museógrafos. Segundo as ideias lançadas por Alfred Gell, que permitem a investigação da arte a partir da teoria antropológica, a antropologia da arte não pode ser o estudo dos princípios da estética de uma cultura ou de outra, mas sim da mobilização dos princípios estéticos no curso da interação social<sup>463</sup>. Para este autor, não há evidências convincentes de que “toda ‘cultura’ tem um componente de seu sistema de representações que é comparável à nossa própria ‘estética’” ocidental, e ele afirma que o desejo de se ver a ‘arte’ das outras culturas esteticamente “nos diz mais sobre a nossa própria ideologia e a veneração quase religiosa dos objetos de arte como talismãs, do que nos diz sobre essas outras culturas”<sup>464</sup>. Com o propósito de abrir as portas da antropologia contemporânea para o campo inexplorado das relações entre as pessoas e os objetos, Gell irá desenvolver a proposição de que a teoria antropológica da arte é a teoria que “considera objetos de arte como pessoas”, apresentando, assim, a sua interpretação da teoria da dádiva de Mauss, segundo a qual as prestações ou ‘dádivas’ são trocas de objetos enquanto extensões das próprias pessoas. Não é importante para nossa discussão, por ora, saber se, de fato, as pessoas e as suas extensões se equivalem mutuamente na análise antropológica; é mais relevante, no âmbito desse estudo, notar os usos que vêm sendo dados para esta teoria. Se, por um lado, a teoria antropológica de Gell coloca em cheque a noção de “estéticas indígenas”, que tenderiam a reificar a “resposta estética” independentemente do contexto social de suas manifestações<sup>465</sup>, por outro, a sua perspectiva vem sendo apropriada por alguns etnólogos franceses para tentar tornar compreensível a interpretação dos objetos etnográficos nos museus de arte no bojo de um discurso estético, uma vez que a sua teoria, que percebe os objetos não como símbolos mas a partir da sua “agência social”, seria capaz de explicar mecanicamente o efeito da arte no contexto desses museus<sup>466</sup> – retomaremos este ponto no capítulo seguinte.

Atualmente a antropologia da arte se volta prioritariamente para a investigação das relações sociais que envolvem as pessoas e os objetos de arte, que acontecem para além do contexto em que as obras foram produzidas, bem como das intenções dos ‘artistas’ – categoria esta, ela mesma em discussão. Na visão de Bourdieu, a “crença” na obra de arte como tal viria do “olho do esteta”, uma vez que ele mesmo é o produto de

---

<sup>463</sup> GELL, Alfred. **Art and agency**. An anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998. p.3.

<sup>464</sup> Ibidem, p.3.

<sup>465</sup> Ibidem, p.4.

<sup>466</sup> DERLON, Brigitte. Des « fetiches à clous » au Grand Verre de Duchamp. Une nouvelle théorie anthropologique de l’art. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.124-135. Gallimard, 2007, passim.

uma longa história coletiva, isto é, de “uma frequência prolongada da obra de arte”<sup>467</sup>. Logo, a relação circular da *crença* e do *sagrado* é o que caracteriza, segundo ele, toda instituição que só funciona por ser instituída ao mesmo tempo na objetividade do jogo social e nas disposições que a inclinam a entrar no jogo, e a se interessar por ele<sup>468</sup>. É na produção da crença das *artes primeiras* como “artes” que o *Musée du quai Branly* engendra a sua sacralidade. E, assim, as obras são expostas ao público por meio de uma museografia quase *ritual*, no sentido de instaurar certos padrões de comportamento nos visitantes, e de modo que a experiência dos objetos não seja meramente visual, mas igualmente corporal e material.

No espaço das exposições do museu os visitantes não se relacionam com as peças como se estas se encontrassem ainda em seu contexto indígena, anterior à entrada para a cadeia museológica. Do mesmo modo, não há o mesmo tipo de relação que se teria em um museu de ciências: as crianças não correm livremente de um lado a outro, pois a “exploração”, proposta no “Caderno de viagem”<sup>469</sup> entregue pelo museu, é cautelosa e envolvida em mistério. Em geral, estes visitantes não procuram explicações nos textos ou nos aparatos tecnológicos. A iluminação limitada não permite que sejam feitas anotações enquanto se visita o espaço expositivo. É no jardim, ou nas bibliotecas, que está o espaço para a reflexão intelectual e a pesquisa. Um novo tipo de comportamento é, assim, instaurado pela própria performance do museu, que mistura mistério e espetáculo, para que um diálogo sensorial e, ao mesmo tempo, cognitivo com o desconhecido seja inaugurado.

A musealização no *Musée du quai Branly* é *re-musealização*. Os objetos que antes funcionavam como testemunhos de sociedades ameaçadas de desaparecer, e que representavam o todo dessas culturas, agora se transformam em ‘*artes primeiras*’, e ganham uma nova vida. Ao serem colocados na posição de ‘obras de arte’, atuam de maneira diferente sobre um público cujo olhar também se modificou. O visitante que se depara com esses artefatos em seu novo contexto já atravessou o “rio”, já foi iniciado na viagem imaginária do museu, e não é mais o mesmo que entrava pela porta do *Musée de l’Homme*. O museu das *artes primeiras* – como seria chamado, antes de ser batizado de *Musée du quai Branly* – é uma reorientação do pensamento francês sobre esses vestígios da etnografia e sobre o próprio posicionamento dos museus da nação, constantemente

---

<sup>467</sup> BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l’art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998. p.472.

<sup>468</sup> BOURDIEU, loc. cit.

<sup>469</sup> Material educativo que o museu disponibiliza tanto para grupos quanto para visitantes individuais.

repartidos entre a arte e as sociedades. Um novo panorama museal é desenhado quando o quai Branly surge em Paris, aos pés da Torre Eiffel, diante de um cenário que não poderia ser mais metropolitano. Todavia, não se pode negar que a transformação na paisagem museológica francesa causada pela criação do novo museu não se deu sem dor<sup>470</sup>. Este processo de mudança suscitou grande resistência por uma parte da equipe do *Musée de l’Homme*, e daqueles que se ligavam a ele. A ideia de um museu de *artes primeiras* ou primitivas foi acusada de ser “fundamentalmente racista”<sup>471</sup> pelo diretor do laboratório de antropologia do *Musée de l’Homme*.



Fig. 5: No platô das coleções. *Musée du quai Branly*, 2011\*.

Em contrapartida, no momento em que o presidente Jacques Chirac decide criar o *Musée du quai Branly*, é prometido a realização de um *Musée de l’Homme* que seria um grande museu da vida “onde a apresentação do homem poderá ser abordada em toda sua complexidade”<sup>472</sup>. Entretanto, ao mesmo tempo em que se discutia a utilidade de um museu de *artes primeiras*, tem início, na mídia especializada, um vasto debate sobre “que visão restaria para o *Musée de l’Homme*?”<sup>473</sup>. Aqueles que, como o etnólogo Louis

<sup>470</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.15.

<sup>471</sup> LANGANEY (1997 apud L’ESTOILE, 2007).

<sup>472</sup> DE LUMLEY (1996 apud GROGNET, 2009).

<sup>473</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de metamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.455.

Dumont (1911-1998), diziam “não ao Museu de Artes primeiras”, não colocavam em questão a existência do *Musée de l’Homme*, que, apesar de suas dificuldades, “não se tornara inútil”<sup>474</sup>. Neste fervoroso contexto de disputas por uma definição de museu e de ‘patrimônio etnográfico’, o apoio de Claude Lévi-Strauss ao novo projeto, a partir de 1996, é, para L’Estoile, um sintoma<sup>475</sup>. Após admitir que, por detrás dos objetos coletados no campo, entre 1935 e 1938, o interesse em jogo era documentário, mas também estético, em uma declaração em 1996<sup>476</sup>, Lévi-Strauss condena o papel dos museus etnográficos por demonstrar ser este paradoxal.

Ao perderem quase todas as referências aos seus contextos de origem antes da entrada em um museu europeu, os objetos em exposição no quai Branly, eleitos por serem “belos” e “representativos”<sup>477</sup> (de quê? E para quem?), se tornaram igualmente artefatos das civilizações ditas ‘ocidentais’, já que foram elas que os recriaram. Se afastando da explicação dada por Lévi-Strauss para esses objetos, Jean-Loup Amselle propõe a noção de “primitivismos contemporâneos”<sup>478</sup>, que se traduziria em uma tendência – ou uma crença – no fato de que o devir, o futuro da humanidade se encontra no passado, e que a solução dos problemas do presente consiste em se voltar para aquilo que nos precedeu, ao que vem do fundo de todas as eras. A viagem, antes ‘impossível’, agora se torna possível porque o Outro não está mais situado em um lugar geográfico teoricamente distante, mas, ao contrário, ele está em nós mesmos, de forma consciente ou inconsciente.

As coisas dos Outros, guardadas nos museus europeus, podem funcionar como coisas sagradas segundo a teoria de Godelier, em que, estes substitutos das coisas sagradas e dos seres sobrenaturais que nelas vivem, são, igualmente, substitutos dos seres humanos, de sua substância, de seu osso, de sua carne, de seus atributos, de seus títulos, de suas possessões materiais e imateriais<sup>479</sup>. Em um mundo em que as coisas estão separadas das pessoas, um museu das coisas dos Outros legitima e consagra uma relação com os Outros que não acontece com frequência fora do ambiente museal. Uma das funções deste museu, logo, é a de promover ‘diálogos improváveis’, particularmente no contexto francês, em que é recorrente a negação de certas identidades em detrimento

---

<sup>474</sup> DUMONT (1996 apud GROGNET, 2009).

<sup>475</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.15.

<sup>476</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. In: Une synthèse judicieuse, **Le Monde**, 9 de outubro de 1996.

<sup>477</sup> Nas palavras mais usadas pelos conservadores do museu para se referir a este patrimônio.

<sup>478</sup> AMSELLE, Jean-Loup. **Rétrovolution**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010. p.7.

<sup>479</sup> GODELIER, Maurice. **L’énigme du don**. Paris : Flammarion, 2008. p.101.

de outras. Assim, o francês cultivado, em geral, tende a não dialogar com a cultura africana com a qual se depara todos os dias nas ruas e no metrô, mas busca no museu, o diálogo (essencialmente estético, neste contexto) com a África 'desconhecida'.

A museologia do quai Branly inventa um novo tipo de relação entre as pessoas e os objetos; uma relação que é colocada no lugar de relações ausentes. No contexto da França atual, os objetos podem ser pensados como substitutos das pessoas que não são aceitas como interlocutores legítimos na sociedade mais ampla. Por isso o museu propõe um diálogo fundamental, entre o europeu e a sua própria incapacidade de reconhecer as diferenças que estão ao lado. A linguagem comum adotada foi a da arte, e a da obra de arte como figura idealizada com a qual uma relação significativa é possível.

### 2.1.1 A museologia das *chefs-d'œuvre*

O que faz um objeto etnográfico se tornar uma obra de arte? Esta é a pergunta que muitos dos críticos ao projeto colocado em prática no quai Branly ainda se colocam. Para que esta revolução de valores fosse realizada pelos idealizadores do novo museu, um complexo processo de acirradas disputas ocupou a centro do campo museal francês nos anos 1990. Após uma década de debates e questionamentos, estes objetos ganhariam uma nova vida, sendo retirado deles o contexto que os acompanhava nos museus etnográficos onde se encontravam antes, e uma museologia dos Outros seria inventada, primeiro no *Pavillon des Sessions*, no Louvre, e depois no *Musée du quai Branly*.

A história dessa descontextualização dos objetos coletados pelo império colonial pode ser contada sob o ponto de vista de um colecionador que foi o porta-voz de um movimento que teve início no mundo das artes desde o período que se seguiu ao movimento surrealista, nos anos 1930. Foi Jacques Kerchache<sup>480</sup> o responsável por dar uma voz objetiva e direcionada a um desejo de mudança que vinha simultaneamente de diversos agentes. Em meio à crise dos museus etnográficos na França, e da incerteza sobre o destino das coleções, Kerchache coloca em questão o tipo de tratamento museológico que estas vinham recebendo nestas instituições. Neste momento, a questão sobre o destino das *artes primeiras* já tomava os corações e as mentes de pensadores de

---

<sup>480</sup> Antigo galerista, Kerchache é lembrado como "traficante" por alguns, por ter sido preso, em 1965 no Gabão, por transportar objetos de forma fraudulenta. GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres »**. D'une rive à l'autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.449.

todo o mundo. Em janeiro de 1990, Alpha Oumar Konaré<sup>481</sup>, então presidente do Conselho Internacional de Museus (ICOM), se dirige ao Primeiro ministro da época, Michel Rocard, para ressaltar a ausência de valorização das artes africanas na França, e sugerindo a criação de um novo estabelecimento, o que deveria conduzir “à valorização, ao fortalecimento e à renovação de outros museus especializados sobre a África”<sup>482</sup>. Alguns meses mais tarde, Kerchache se tornaria conhecido do grande público, publicando, no periódico *Libération*, o seu “Manifesto pelas *chefs d’œuvre* do mundo inteiro nascerem livres e iguais”<sup>483</sup>. Enquanto isso, uma transformação já vinha se dando em instituições privadas, como o *Musée Dapper*<sup>484</sup>, que valorizavam as *artes primeiras* mostrando as suas *chefs-d’œuvre*. Não demoraria para que essa nova tendência alcançasse as grandes instituições nacionais.

O *Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie*, criado em 1962, por André Malraux, é, em 1990, rebatizado como *Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie*<sup>485</sup>, se tornando, caracteristicamente, um museu de arte. Essa renovação, por sua vez, invalidava, neste momento, a difícil entrada ao Louvre das “artes distantes”, dando a estas últimas um novo reconhecimento e deixando aberta a possibilidade destas serem penetradas pela arte contemporânea<sup>486</sup>. Com o novo estatuto nacional conferido ao museu em que muitas dessas obras já se encontravam, tem-se o anúncio de que “as artes africanas e oceânicas irão sair do gueto”<sup>487</sup>. Este foi representativo de um reconhecimento pelo mundo dos museus dessas artes “periféricas”, que tinham sido até então rejeitadas do palácio do Louvre. A partir deste primeiro momento de reconhecimento nacional, abrem-se os caminhos para a criação de um ‘museu das Artes primitivas’. Rapidamente a pergunta recorrente sobre o destino dos objetos em questão,

<sup>481</sup> Este, que foi presidente do ICOM de 1989 a 1992, se tornaria o primeiro presidente democraticamente eleito do Mali, entre 1992 e 2002.

<sup>482</sup> KONARÉ (1990 apud GROGNET, 2009).

<sup>483</sup> *Manifeste pour que les chefs d’œuvre du monde entier naissent libres et égaux* (no original).

<sup>484</sup> Criada em 1983, na Holanda, como um organismo privado, a Fundação Dapper tinha o objetivo de realizar exposições e incentivar a pesquisa sobre o patrimônio artístico da África subsaariana. Emanando da fundação, o *Musée Dapper*, em Paris, foi criado em 1986, expondo arte primitiva desde então. Site do *Musée Dapper*. Disponível em: <www.dapper.fr>. Acesso em: 10 de janeiro de 2012.

<sup>485</sup> É, sobretudo, no que se refere às aquisições do museu que André Malraux iria poder afirmar a originalidade desta instituição. Através de um comitê técnico preocupado com o mercado de arte formado após a Segunda Guerra, as obras eram escolhidas, antes de qualquer outro critério, pelo “interesse e pela sua significação plástica, sua contribuição no domínio das formas”. MEAUZÉ (1973, p.13 apud VIATTE, p.13, 2002).

<sup>486</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.450.

<sup>487</sup> DE ROUX (1990 apud GROGNET, 2009).

que era “entrarão eles para o Louvre?”, passa a ser “sairão eles do *Musée de l’Homme*?”<sup>488</sup>.

É, então, a partir de um encontro, em 1990, na ilha Maurício, entre Kerchache e Jacques Chirac, então prefeito de Paris, e sendo ele mesmo “um grande conhecedor das artes primeiras, sobretudo do Japão arcaico”<sup>489</sup>, que, ao compartilharem os desejos de ambas as partes pela ‘libertação’ das ‘artes primitivas’, tem-se que o que antes era uma militância dispersa se transforma em um projeto museológico objetivo. Em 1995, o presidente Chirac se empenha em convencer, ele mesmo, durante um almoço, os diretores de sete departamentos do Louvre da “bem fundada revolução”<sup>490</sup>. Rapidamente a questão – que perpassa o Louvre e o museu da *Porte Dorée* – se volta para o museu do Trocadéro e para os seus quase 300.000 objetos etnográficos que, segundo a proposta de criação de um novo museu, iriam se metamorfosear em peças ditas de “artes primeiras” por meio de uma decisão governamental<sup>491</sup>. Uma comissão é criada em 14 de novembro de 1995, pela iniciativa do novo presidente<sup>492</sup>, dirigida por um amigo de Chirac, Jacques Friedmann (1932-2009), que, por sua vez, demonstrava uma preocupação etnográfica sobre as coleções<sup>493</sup>. Também seria convidado para fazer parte do projeto, Stéphane Martin, que na época era diretor do Gabinete do ministro da cultura, e que, tomando a frente das questões administrativas, seria mais tarde apontado para dirigir a nova instituição.

A comissão criada seria, por fim, composta por doze membros, correspondendo a uma complementaridade de competências entre conservadores de museus e cientistas de universidades e instituições administrativas, que teriam por missão refletir sobre a valorização das ‘artes primeiras’ na França. Nomeado como presidente de honra, Claude Lévi-Strauss conferia um aval antropológico às discussões<sup>494</sup>. Esta comissão, em

---

<sup>488</sup> O novo projeto estava ligado, ainda, ao projeto do “*Grand Louvre*” iniciado por François Mitterrand dez anos antes. A redefinição do museu do Louvre colocara em voga os valores universalistas do Estado, tendo recorrido às Belas artes inscritas no patrimônio francês. GROGNET, op. cit., p.452.

<sup>489</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2012. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>490</sup> PIERRARD (1996, p.85 apud GROGNET, 2009, p.453).

<sup>491</sup> GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.452.

<sup>492</sup> Jacques Chirac é eleito Presidente da República em 7 de maio de 1995.

<sup>493</sup> Inspetor de finanças e presidente de sociedades públicas, ele foi, a partir de 1970, diretor de gabinete de Jacques Chirac, quando este ocupava o cargo de secretário de Estado da Economia e das Finanças. Friedmann permaneceu como presidente honorário do *Musée du quai Branly* até a sua morte. TAYLOR, Anne-Christine. Comunicação pessoal. *Musée du quai Branly*, Paris, 18 de janeiro de 2012.

<sup>494</sup> Encontravam-se também Jacques Kerchache, os conservadores Jean-Hubert Martin (do MAAO) e Pierre Rosenberg (do Louvre), a diretora dos museus da França, Françoise Cachin, e o historiador, diretor do *Muséum national*, Henry de Lumley, entre outros. GROGNET, Fabrice. **Le concept de musée** : la

setembro de 1996, proporia efetivamente a criação de uma nova instituição autônoma colocada sob a tutela dupla do ministério da Cultura e do ministério de Pesquisa e Educação nacional. Acompanhando as recomendações da comissão, uma “antena” do novo museu seria instalada no Louvre, apresentando as *chefs d’œuvre* (entre 100 e 200) das *artes primeiras*, “a título definitivo ou provisório”<sup>495</sup>, no *Pavillon des Sessions*. Além disso, decidiu-se que o período que cobriria o futuro estabelecimento não seria limitado, de modo que fosse mostrada aos visitantes uma visão completa das formas das *artes primeiras*<sup>496</sup>. Começava a se desenhar a instituição que ganharia o nome abstrato de ‘*Musée du quai Branly*’.

Impregnado pelo discurso “universalista” e “libertador” de Kerchache, o quai Branly acabaria por se tornar o objeto preferido dos críticos e o inimigo número um da maioria dos etnólogos franceses. Como aponta Dias, longe de se formar por um processo de filiação, o museu do Outro emergiu através de um processo de fusão, de inclusão e de exclusão de diversos outros museus e, como consequência, de diversas tradições de pesquisa<sup>497</sup>. O resultado foi uma museologia pautada no conceito inclusivo e impreciso de ‘*artes primeiras*’. Com efeito, o termo utilizado ainda hoje por colecionadores e *marchands* é o de “artes primitivas”<sup>498</sup>. A substituição pela expressão “*artes primeiras*”, que se deu particularmente no mundo dos museus, ocorreu a partir de uma tentativa do atual *Musée du quai Branly* de mudar o seu nome original (‘museu de artes primitivas’) para o de ‘museu de *artes primeiras*’, como museu dedicado àquelas artes consideradas “primordiais”<sup>499</sup>. A noção de *artes primeiras*, então, passou a ser disseminada mais amplamente – ainda que fosse, ao mesmo tempo, duramente criticada – quando foi aberta, no ano 2000, a galeria do *Pavillon des Sessions* no museu do Louvre, passando a funcionar como vitrine do futuro quai Branly e anunciando o que viria a ser o novo museu a substituir o *Musée de l’Homme*. O termo carrega em si a missão de fazer com que os povos antigamente dominados se tornem sujeitos criadores

---

patrimonialisation de la culture des « autres ». D’une rive à l’autre, du Trocadéro a Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009. p.454.

<sup>495</sup> Commission Arts premiers. Principales propositions du Rapport, 1996, p.3.

<sup>496</sup> GROGNET, op. cit., p.456.

<sup>497</sup> DIAS, Nélia. Le musée du quai Branly : une généalogie. *Le débat - Histoire, politique, société*. n. 147, nov.-déc., p.65-79. Gallimard, 2007. p.66.

<sup>498</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. *La passion de l’art primitif*. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.32.

<sup>499</sup> Os termos “primeiras” ou “primordial” foram usados para tentar combater a ideia pejorativa que podia estar associada ao termo “artes primitivas”. Com tal tentativa fracassada por não convencer aos críticos e etnólogos, optou-se por batizar o museu, simplesmente, com o nome do local onde estaria localizado, evidenciando-se, assim, o seu caráter nacional e ocidental.

nos olhos do Ocidente, de modo que a condescendência, a depreciação ou a obsessão fossem transformadas em admiração pelos tesouros dos quais eles foram os detentores<sup>500</sup>.

Dentro do debate sobre a definição, no campo da história da arte, das hierarquias e subordinações entre os estilos, as *artes primeiras* encontraram grande resistência para entrar no domínio de ação (e no seu domínio de estudo) desta disciplina. Nos museus de arte, a absorção das criações de povos que foram, por muito tempo, renegados pela história da arte, significou um estreitamento dos meios de acesso de objetos em geral. Isto porque “para absorver todas as culturas, foi necessário que elas passassem por um filtro”<sup>501</sup>. Como resultado, só se conserva o que pode ser considerado “belo”, segundo critérios variáveis, e que buscam se justificar, no discurso dos conservadores do museu, como mais ou menos impessoais. A adoção dos critérios de beleza – pelo mercado, primeiramente, e depois pelos museus – pode ser vista como um sintoma da incapacidade do Ocidente de julgar esses objetos por seu valor histórico, uma vez que o etnográfico já está em crise. Ao adotar o critério do belo, o *Musée du quai Branly*, assim como outros museus com acervos etnográficos, foge da responsabilidade moral de ter uma opinião definida sobre a história colonial europeia. Em lugar de se relegar às obras toda a sua complexidade colocando em ressonância todas as diferentes perspectivas em jogo<sup>502</sup>, o tratamento isolado da estética em detrimento de sua significação antropológica e de sua história, provoca graves contradições na museografia adotada.

É sabido que, para que o ambicioso projeto do quai Branly fosse amplamente aceito e legitimado, Chirac buscava, inicialmente, envolver certo número de antropólogos, que, entretanto, iriam progressivamente se distanciar do museu reprovando o ponto de vista adotado sobre as obras. Em 1997, Maurice Godelier seria convidado e nomeado como diretor científico do projeto. Tendo apoiado inicialmente as ideias de Kerchache, o etnólogo acreditava poder fazer do projeto do novo museu (pensado, na ocasião de sua primeira nomeação como ‘Museu do Homem, das Artes e das Civilizações’) um museu “pós-colonial” e antropológico ao mesmo tempo em que artístico. Para Godelier, os objetos expostos nesse museu “pós-colonial” não podiam ser vistos exclusivamente de um ponto de vista estético, pois eles “*não falam de si mesmos*”, e um conjunto de informações devia ser considerado sobre os seus usos nas

---

<sup>500</sup> CIARCIA, Gaetano. Croire aux arts premiers. *L’Homme*, 158-159, p.339-352, 2001. p.339.

<sup>501</sup> DESVALLÉES, André. **Quai Branly : un miroir aux alouettes ?** À propos d’ethnographie et d’« arts premiers ». Paris : L’Harmattan, 2007. p.50.

<sup>502</sup> CIARCIA, op. cit., p.342.

sociedades em que foram produzidos, mas também “sobre os modos pelos quais eles chegaram até nós”<sup>503</sup>. Como constata Pièrre-Léonce Jordan, que também fez parte do projeto inicial, sem conseguir colocar em prática as suas ideias, em 2000, Godelier decide se afastar do projeto de Kerchache<sup>504</sup>. Ainda que tentativas fossem feitas, e se demonstrasse uma preocupação para que o ponto de vista da etnografia se fizesse presente, desde muito cedo na genealogia do museu ficou claro que este era um projeto de uma classe específica de colecionadores e amantes das *artes primeiras*.

A criação do quai Branly, logo, representou para o cenário dos museus franceses a predominância da linguagem das *chefs-d’œuvre*, na qual a exposição de objetos tratados como objetos de arte está fundada sobre a singularidade de cada peça. Uma vez que se chega à conclusão de que um conjunto de objetos não pode fazer alusão a ‘*uma cultura*’, então, conseqüentemente, estes só podem ser contemplados de forma isolada, e aquilo que guardam de valor tem ligação primordial com suas características intrínsecas. A fluidez pretendida para o espaço de exposição é uma das contradições mais aparentes desta abordagem. Considerando o percurso misterioso no qual cada obra existe por si só, a presença singular de cada uma das *chefs-d’œuvre* rompe com a possibilidade de qualquer narrativa – histórica, antropológica ou mesmo artística (no sentido de uma continuidade estilística).

Para o diretor do quai Branly, Stéphane Martin, o “público clássico se sente um pouco perdido, em particular na parte permanente”<sup>505</sup>. Como explica ele, isto se dá porque o conceito desse espaço parte de um tipo de oposição à proposição do *Musée de l’Homme*, “que não é mais sociologicamente válido e que representava mais ou menos o substituto de uma viagem”. Com esse propósito, o museu dá ao visitante a sensação de estar ‘ao ar livre’, o que pode parecer contraditório à primeira vista, já que todos os elementos de uma viagem são encenados desde o jardim até o interior da exposição. O que se deseja propor é que o visitante faça uma viagem imaginária ao mundo dos Outros, mas que essa aconteça bem no centro da cidade de Paris. Ao abrir espaço para que a cidade ‘civilizada’ se faça presente em meio à exposição, a arquitetura de Jean Nouvel explicita que o que está sendo proposto é um mergulho na imaginação, e não uma viagem de verdade.

---

<sup>503</sup> GODELIER, Maurice. La querelle des « arts premiers ». **Le Monde** – Archives, 18 de outubro de 2001. Disponível em : <www.lemonde.fr>. Grifos nossos.

<sup>504</sup> Comunicação pessoal. *Musée du quai Branly*, 22 de março de 2012.

<sup>505</sup> MARTIN, Stéphane. Un musée pas comme les autres. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.5-22. Gallimard, 2007. p.15.



Fig. 6: O espaço expositivo no platô das coleções. Musée du quai Branly, 2011\*.

A ideia defendida por colecionadores e *marchands*, de que era preciso “libertar a arte” da tutela da etnologia<sup>506</sup>, foi responsável por sustentar moralmente o novo museu e permitiu que ele convencesse o público, de modo que este é até hoje o discurso repetido pelos conservadores do quai Branly. Para além do fato de que a primeira coisa a chamar a atenção do visitante – leigo ou especialista –, ao entrar na exposição do museu, é a predominância do belo como critério para a escolha das peças, o critério estético não é, em nenhuma instância, escondido ou negado pela instituição, diferentemente do que acontecia entre os especialistas do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* ou do *Musée de l’Homme*. Logo, o que dá a coerência ao *Musée du quai Branly* não é, como era o caso do *Musée de l’Homme*, uma utopia intelectual enraizada na conjuntura política dos anos 1930, e sim uma noção que estaria mais próxima da ordem dos mitos, a de que a ideia de ‘*artes primeiras*’ permite conciliar exigências contraditórias<sup>507</sup>. Um discurso homogêneo, ainda que permeável, na prática, predomina na instituição desde a sua forma arquitetural até a museografia e os critérios de seleção das aquisições do museu.

Mas como se escolhe uma *chef-d’œuvre* para ser exposta na coleção do *Musée du quai Branly*? Quem tem a autoridade para elegê-las neste novo estabelecimento que não é composto por pesquisadores e especialistas como os do passado? Em outras palavras, quem tem a autoridade de determinar o valor das obras no museu, e também fora dele? Com efeito, desde o início do projeto se definiu, por decisão de Chirac e

<sup>506</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.417.

<sup>507</sup> Ibidem, p.251.

Kerchache<sup>508</sup>, que o quai Branly seria um museu sem pesquisadores permanentes. Os etnólogos poderiam se envolver, mas estes não atuariam como etnólogos a não ser através de bolsas de pesquisa temporárias que não fariam deles pesquisadores da instituição<sup>509</sup>. Como justifica Stéphane Martin, a pesquisa antropológica já havia desertado o *Musée de l'Homme*, passando a ser feita na EHESS, no *Collège de France* ou no CNRS<sup>510</sup>. Hoje, o que se pretende fazer no quai Branly é recriar um espaço de pesquisa aberto às diversas disciplinas, como a história, a história da arte e a antropologia, sem que haja uma predominância de pesquisadores de uma ou outra área de conhecimento. Anne-Christine Taylor, atual diretora do departamento de educação e pesquisa do museu, é responsável por realizar a relação entre esses pesquisadores e os conservadores permanentes do quai Branly<sup>511</sup>. Ao ser questionada sobre o papel da etnologia no museu, ela afirma que quando o projeto foi lançado, “os etnólogos estavam furiosos”, e Chirac e Friedmann, que, segundo ela, respeitavam a pesquisa antropológica, “se deram conta de que não podiam fazer um museu das *artes primeiras* puramente”<sup>512</sup>. Sendo assim, a ideia era a de que fosse criado um museu “que tentasse ser um museu de arte”, ao apresentar “obras que fossem visualmente fortes, *espetaculares*, para despertar a atenção e o interesse do público que poderiam ser, em seguida, aprofundados”, e neste sentido o museu seria uma “amostra” a partir da qual “o público poderia tomar conhecimento da diversidade cultural”<sup>513</sup>.

Desde o início decidiu-se criar o museu em torno de dois departamentos: o *departamento de patrimônio e coleções* (voltado para os objetos e dominado pela perspectiva da arte); e o *departamento de educação e pesquisa* (voltado para a pesquisa e que realiza a relação entre os pesquisadores e os conservadores do museu). O primeiro departamento se divide nas Unidades patrimoniais das coleções (chamadas, pelos

---

<sup>508</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2012. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>509</sup> Ao longo da pesquisa foram feitos contatos breves com alguns pesquisadores temporários e bolsistas de doutorado e pós-doutorado no museu, estes geralmente tendo seus projetos ligados a aspectos de determinadas coleções ou tipos de objetos, ou relacionados à investigação histórica em documentos.

<sup>510</sup> MARTIN, Stéphane. Un musée pas comme les autres. *Le débat* - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.5-22. Gallimard, 2007. p.21.

<sup>511</sup> No período em que esta pesquisa foi realizada, os conservadores do museu eram os seguintes: Yves Le Fur (diretor do Departamento do patrimônio e das coleções), Hélène Joubert (responsável pela unidade patrimonial África), Hana Chidiac (responsável pela unidade patrimonial África do Norte e Oriente próximo, uma ramificação da África), André Delpuech (responsável pela unidade patrimonial Américas), Daria Cevoli (responsável pelas coleções da Ásia), Philippe Peltier (responsável pela unidade patrimonial Oceania), Nanette Snoep (responsável pela unidade patrimonial Fundos históricos), Madeleine Leclair (responsável pela unidade patrimonial Instrumentos de música), Christine Barthe (responsável pela unidade patrimonial Fotografia).

<sup>512</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2012. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>513</sup> *Ibidem*.

conservadores, de “departamentos geográficos” do museu, da África, Ásia, Américas e Oceania, além de unidades temáticas como a de história ou a de fotografia), na Gestão e conservação das coleções, nos Pólos de empréstimos, depósitos e aquisições, e na *Médiathèque*<sup>514</sup>. O segundo departamento constitui o centro de todas as atividades de pesquisa ligadas ao museu. De acordo com Taylor, a missão inicial dupla deste departamento é a de (1) encontrar os meios de reconciliar o museu com a comunidade científica; e (2) conseguir fazer trabalhar em conjunto os pesquisadores e os conservadores<sup>515</sup>. A segunda tarefa se mostrou ser a mais desafiadora, em razão, segundo ela, a uma diferença fundamental entre as duas categorias profissionais.

A formação dos conservadores na França, sobretudo nos últimos anos, e entre aqueles profissionais formados no *Institut national du patrimoine* (Inp)<sup>516</sup>, vem sendo cada vez mais embasada no campo das artes, tendo este instituto descendido do antigo *Institut français de restauration des oeuvres d'art* (IFROA)<sup>517</sup>, e estando ele hoje ligado ao *Institut national d'histoire de l'art* (INHA)<sup>518</sup>. Os conservadores, que uma vez formados podem ingressar no campo da museologia na França, atuam como gestores de coleções<sup>519</sup>, podendo trabalhar com temas variados e nada especializados. Diferentemente, os pesquisadores, vindo de outras instituições para atuar no quai Branly provisoriamente, estão, em geral, voltados apenas ao tema específico de seus estudos. Os conservadores dos diversos departamentos do museu estão constantemente envolvidos nas decisões referentes à constituição da coleção atual do museu. Por outro lado, os pesquisadores só têm voz sobre as coleções quando consultados, e quando é do interesse do museu incluí-los no diálogo sobre os objetos. Todo o tipo de tarefas museográficas, sobre as exposições, ou sobre as aquisições são do domínio dos conservadores. Como foi observado no *Musée du quai Branly*, estes, sem terem recebido uma formação especializada na área geográfica em que atuam, ou mesmo em

---

<sup>514</sup> Organograma do museu do quai Branly. Disponível em: <[www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)>. Acesso em: novembro de 2011.

<sup>515</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2012. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>516</sup> Instituto nacional do patrimônio. Estabelecimento de ensino superior ligado ao ministério da cultural e da comunicação, o Inp forma conservadores do patrimônio e restauradores de arte para atuarem nas principais instituições públicas da França, de âmbito nacional ou regional.

<sup>517</sup> Instituto francês de restauração de obras de arte.

<sup>518</sup> Instituto nacional de história da arte.

<sup>519</sup> Sendo geralmente funcionários públicos, os conservadores podem ser transferidos para qualquer outra instituição patrimonial, não importa em que momento. Desta forma, trata-se de uma profissão de caráter muito mais técnico do que especializado, como descreve Taylor. Entrevista em 18 de janeiro de 2012. *Musée du quai Branly*, Paris.

etnografia, tendem a se voltar para o mercado de arte e para os colecionadores buscando as informações necessárias para pensar o futuro das coleções do museu.

Assim, ao tentar conciliar esferas distintas do trabalho no museu, o departamento de educação e pesquisa tem como objetivo o de criar uma nova modalidade de articulação institucional entre o museu e a comunidade científica. Como o museu que conseguiu, desde cedo, se posicionar na zona imprecisa entre áreas do conhecimento diversas, o quai Branly buscou se diferenciar essencialmente do perfil do museu-laboratório colocado em prática no *Musée de l'Homme*. No novo modelo de museu que se criou, as interlocuções são múltiplas, e, em sua maioria externas ao corpo de profissionais permanentes da instituição. Com isso, o museu se torna um espaço consagrado por diversas articulações que legitimam a sua ação em diferentes campos, e forjam a sua autoridade. Atuando, para todos os efeitos, em um museu de arte, os conservadores do quai Branly não hesitam em admitir que os seus interlocutores principais são os colecionadores privados, e não os pesquisadores e especialistas<sup>520</sup>. Como descreve André Delpuech, chefe da unidade patrimonial das coleções das Américas no museu, através dos programas de bolsas, ou consultas sobre os objetos e os documentos, ou, ainda, nas participações nos catálogos das exposições e em programas de pesquisa no museu, estabelecem-se relações com a comunidade científica nacional e internacional. Mas a ordem inverte-se em relação à lógica estabelecida nos museus etnográficos precedentes, pois agora é o museu que recorre aos cientistas e não mais os cientistas que têm o museu como seu laboratório ao qual podem recorrer a todo momento. Sendo assim, para além de mudar relações institucionais, o *Musée du quai Branly* altera uma certa hierarquia de saberes e de poder estabelecida.

Como confirma Delpuech, é possível afirmar que se o *Musée d'Ethnographie* e o *Musée de l'Homme* tinham como interlocutores primordiais os exploradores e os etnólogos, o *Musée du quai Branly*, inversamente, dialoga principalmente com os colecionadores e *marchands*. Delpuech explica, ainda, que enquanto o *Musée de l'Homme* não possuía conservadores, e era formado exclusivamente por pesquisadores e professores do CNRS, que trabalhavam juntos na gestão das coleções ainda que “este não fosse o seu *métier*”, no quai Branly os conservadores são os únicos gestores do acervo<sup>521</sup>. Conservadores e colecionadores, em razão do interesse comum pelos objetos e coleções, vêm sendo cada vez mais associados na museologia francesa, e passam a

---

<sup>520</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>521</sup> *Ibidem*.

estabelecer relações estreitas com frequência, não apenas no quai Branly, como também nos principais museus de arte. Esta é uma questão delicada, que coloca problemas objetivos, especialmente para os antropólogos. Como um museu herdeiro das importantes instituições etnográficas do passado pode atualizar as suas coleções no presente se apropriando de critérios inicialmente traçados pelo mercado?

Em parte, a marcante diferença dos critérios utilizados nas novas aquisições do quai Branly se justifica no fato deste museu não priorizar mais a coleta no campo<sup>522</sup>. Como afirma a etnóloga Anne-Christine Taylor, poucos são os objetos adquiridos *in situ* pelo *Musée du quai Branly* atualmente, já que a atividade no campo é limitada. Apenas raramente se dão expedições de coleta no sentido tradicional do termo, mas estas são de período curto, e, na maioria delas, os conservadores (que são quem as realizam, e não os etnógrafos) já têm em mente aquilo que buscam no campo. O que se vê com mais frequência no museu é um novo tipo de “expedição artística”, em que o conservador vai ao campo encontrar colecionadores e *marchands*, que, em alguns casos, são os responsáveis por fazer a mediação com os produtores, como acontece recentemente na Unidade patrimonial das coleções das Américas, que tenta formar um acervo de arte popular, e vem realizando esse tipo de “prospecção de coleta” em lugares como o México e o Brasil. Neste sentido, como afirma André Delpuech:

Em nosso *métier* de conservadores, um *métier* no qual pontualmente se vai ao campo, não é para fazer notas sobre as sociedades. Eu não vou à Amazônia para entrevistar os amazonenses. Então, é verdade que neste ponto de vista houve mudanças, no sentido em que não temos mais coletas como as que foram feitas por Lévi-Strauss nos anos 1930, ou outras mais recentes [...]. Os objetos que vamos comprar passam pela posse de intermediários.<sup>523</sup>

Segundo Stéphane Martin, hoje, para enriquecer as coleções do museu, “é irrealista depender da coleta”<sup>524</sup>. A redução do trabalho de campo, e o fim de uma relação estreita da etnologia com os museus, resultou na crescente autoridade dos colecionadores, estes interlocutores privilegiados do *Musée du quai Branly*, que aqui acessamos através da consulta à pesquisa e entrevistas realizadas por Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini<sup>525</sup>. Esta nova autoridade museológica, que, de certa forma, guia

---

<sup>522</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>523</sup> Ibidem (tradução nossa).

<sup>524</sup> MARTIN, Stéphane. Un musée pas comme les autres. *Le débat* - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.5-22. Gallimard, 2007. p.21.

<sup>525</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. *La passion de l'art primitif*. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008.

as decisões dos conservadores e engendram o seu ‘amor’ pela arte que devem colocar nas vitrines da exposição, representa uma revolução no controle desses objetos no contexto dos museus. Considerado um dos mais importantes ‘museus etnográficos’ do mundo contemporâneo, o quai Branly é, *ipso facto*, um museu de arte.

Esta ruptura se torna ainda mais evidente se lembrarmos que exposições temporárias como “Dogon”, ou “Exhibitions – L’invention du sauvage”<sup>526</sup>, ambas em 2011, entre outras, tiveram como curadores, não etnógrafos, historiadores de arte ou mesmo conservadores do museu, mas *marchands* de arte e colecionadores privados<sup>527</sup>. Por algum tempo, no contexto da arte africana, por exemplo, o *marchand* ou o colecionador já não são mais meros amantes das artes, mas vêm desempenhando o papel de descobridores ou de sábios, o que coloca em questão a distinção, tão cara aos franceses, entre o homem do saber, erudito modesto, e o homem do comércio, ambicioso e em busca de interesses individuais, e ao qual falta o conhecimento científico. Estes representam dois mundos que se mantiveram tradicionalmente separados, e que, ao serem reunidos em uma só figura, a do ‘*marchand* conhecedor’, apresenta questões sobre a construção dos valores no mundo das artes.

A mudança axiológica que engendra o quai Branly trata da instauração de um novo regime do gosto, norteado pelo mercado. Partindo do princípio de que assim como existem “regimes de crença”, há também “regimes da paixão”<sup>528</sup>, podemos afirmar que o novo regime promovido pela articulação entre os conservadores do *Musée du quai Branly* e colecionadores de todas as partes do mercado de artes internacional representa um marco considerável no desenvolvimento dos processos de musealização em museus etnográficos ou de arte. Inventar-se, assim, um novo tipo de museu de arte com coleções etnográficas – ou constituídas como etnográficas. Como declara Anne-Christine Taylor:

Nós não temos a pretensão de ser um museu etnográfico; nós somos, no melhor dos casos, um museu de antropologia das estéticas não ocidentais e que apresenta certos aspectos muito particulares do conjunto das regiões culturais não ocidentais.<sup>529</sup>

---

<sup>526</sup> “Exibições – a invenção do selvagem”.

<sup>527</sup> No caso da exposição “Exibições”, o museu contou com a curadoria de Pascal Blanchard, historiador e colecionador dos cartazes das exposições coloniais e universais que negociou com o museu este projeto que partia da sua visão sobre como expor os seus próprios objetos. Ele é responsável por diversos textos sobre o tema da exposição, na França, e organizou o catálogo de “Exibições”.

<sup>528</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l’art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.285.

<sup>529</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2012. *Musée du quai Branly*, Paris.

A museologia do quai Branly põe em cena um novo espetáculo das *artes primeiras*, até então inédito, e redefinidor da organização dos saberes nos museus etnográficos. Ao estruturar a sua ação tentando escapar do mesmo destino das instituições que o precederam, o museu busca participar na produção dos próprios valores que irá ressaltar, mas agora independentemente de qualquer disciplina em particular, e ligado a uma classe social (e cultural) específica. Construiu-se, portanto, um novo consenso – do qual o museu passa a fazer parte – sobre objetos que sempre foram tratados como híbridos, apropriados tanto pela ciência quanto pela arte. Tendo as *artes primeiras* como um *devir-arte*, não foram os objetos que mudaram; estes permaneceram os mesmos. As pessoas que com eles se relacionam é que já são *outras*.

### 2.1.2 Materializando a América: etnografia de uma coleção

A coleção das artes das Américas do *Musée du quai Branly* constitui um ponto particular da discussão sobre as *artes primeiras*. Sua formação, desde a época do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, foi motivo de debates intensos acerca das definições das coleções ‘primitivas’ na França. Aqui nos propomos a uma análise etnográfica atenta à sua presença no quai Branly, análise esta que tem o papel de evidenciar os critérios de seleção que norteiam a prática dos conservadores do museu atualmente, ao buscarem fazer dela uma coleção “em movimento”, cuja vida está ligada aos interesses e vontades destes que são responsáveis por geri-la.

A coleção ‘Américas’ é a mais importante em número no quai Branly<sup>530</sup>, representando elementos dos mais diversos povos do vasto continente. Esse conjunto provém de uma longa história que tem início com o encontro colonial entre o Antigo e o Novo Mundo. Esta abarca desde os objetos provenientes das missões coloniais, até os frutos da etnografia indígena no Brasil Central, como os que foram coletados por Lévi-Strauss; das máscaras do noroeste do Alasca, que estão ligadas à história do movimento surrealista e, em particular a André Breton, a Max Ernst, e a Robert Lebel – nomes estes citados com certo orgulho pelo conservador desta unidade patrimonial, e que servem para legitimar o estatuto das obras – até a coleção de objetos pré-colombianos realizada por arqueólogos franceses. Entretanto, a coleção americana, como aponta André Delpuech, “não representa uma visão total das Américas”<sup>531</sup> – e nenhuma coleção

<sup>530</sup> Contendo, em seu conjunto, mais de 100.000 objetos (e cerca de 1.100 em exposição).

<sup>531</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

poderia representá-la. Por esta razão, a apresentação feita não equivale a uma visão universal das histórias ameríndias ou da história americana. O que está apresentado são apenas “pequenos *flashes*”, nas palavras de Delpuech, ligados ao conjunto total da coleção e à vontade dos conservadores.

O início da história dessas coleções, na França, data da constituição do Gabinete do Rei, desde o século XVI. Este acervo inicial atravessou a Revolução Francesa chegando, no século XIX, ao *Musée d’Ethnographie* no momento de sua criação, em 1878. A passagem do século XIX ao XX é marcada por uma série de coletas que determinariam o perfil que as coleções teriam ao chegarem ao quai Branly no início deste século. Desde sua constituição, o conjunto de coleções das Américas esteve sob o prisma de um olhar duplo, da arqueologia e da etnografia, que atuaram em conjunto na classificação desses objetos nos museus. Nélia Dias chama a atenção para a singularidade deste acervo de objetos americanos, e como este veio sendo interpretado ao longo da história dos museus franceses, uma vez que apresenta diversos níveis de leitura e diferentes modos de apreensão. Ele permite se passar do registro estético – privilegiado, por exemplo, na coleção do Louvre<sup>532</sup> – ao registro da “história dos modos e costumes”<sup>533</sup>. Entretanto, tal mudança de atitude em relação ao objeto, que, marcado pela passagem de um museu de história ou de arte para um museu de etnografia, passa a adquirir o estatuto de testemunho das civilizações desaparecidas, só foi possível de se fazer através da mediação da arqueologia<sup>534</sup>. Com efeito, um dos aspectos do americanismo é que ele permite a junção da abordagem arqueológica à perspectiva etnográfica. Por esta razão, fez-se do americanismo no *Musée d’Ethnographie* a área geográfica privilegiada. Considerando-se que as civilizações americanas conheciam a escrita, possuíam uma ‘arte’ e uma mitologia, estas não podiam ser identificadas como ‘selvagens’. O americanismo forneceu, portanto, à etnografia o estatuto científico e institucional, que todo campo de estudos jovem necessita. Como aponta Dias, essa primazia conferida ao americanismo em relação às outras áreas geográficas se traduz ainda sobre o plano museológico, de modo que no museu do Trocadéro as coleções americanas apresentavam uma riqueza e importância numérica que eclipsava a dos

---

<sup>532</sup> Um museu de objetos americanos foi instalado pela primeira vez no *Musée du Louvre* em 1850, quando começam a surgir problemas sobre a classificação das coleções.

<sup>533</sup> DIAS, Nélia. **Le Musée d’Ethnographie du Trocadéro (1878-1908)**. Antropologie et muséologie en France. Paris : Éditions du CNRS, 1991. p.177.

<sup>534</sup> DIAS, loc. cit.

outros departamentos. Além disso, vale lembrar que os três primeiros conservadores do museu<sup>535</sup> eram americanistas.

O conjunto de objetos que chegou às reservas do *Musée du quai Branly* representava todo o conjunto de processos de constituição da etnologia francesa, bem como da situação colonial. Todavia, os critérios colocados em prática para a incorporação de objetos às coleções nos museus precedentes, aqui já ressaltados, seriam, na nova instituição, sumariamente descartados em sua maioria. Os novos objetos que seriam adquiridos pelo quai Branly a partir do final da década de 1990, seriam escolhidos com base em outros valores, ainda que pautados, em grande parte, na natureza ambígua das coleções já existentes. Desde que a instituição foi formalmente criada em 1998 até o fim de 2010, foram adquiridos pelo quai Branly um total de 2.625 objetos provenientes das Américas.

### 2.1.2.1 As aquisições

A *vontade* dos conservadores sobre as aquisições do *Musée du quai Branly*, a qual nos referíamos anteriormente, é, de fato, mais uma vontade de colocar certos objetos ou tipos de objetos em exposição para o público, e menos a vontade de buscar a ‘completude’ das coleções já existentes nas reservas, como acontecia nas instituições precedentes. Assim, o que de fato norteia as aquisições atuais do museu, longe de ser um critério objetivo da ciência etnológica, são critérios ligados àquilo que os profissionais do museu imaginam que o público geral deseja ver, *imaginação* essa que está balizada por alguns critérios mais ou menos objetivos. Como afirma Delpuech: “nós não compramos qualquer coisa, nós buscamos comprar peças que podem dar sentido a um dado ‘momento’ da apresentação”<sup>536</sup>. Em outras palavras, busca-se incorporar à exposição aquilo que irá corroborar com a performance museal.

Mas, o que leva um objeto em circulação atualmente a ser incorporado em tal coleção de destacado valor histórico, etnográfico, e – como se passou a admitir – também artístico? Com efeito, um objeto pode ser adquirido pelo museu por duas maneiras distintas: por meio de doações ou através de aquisições. As duas formas de incorporação de novas peças são, cada uma à sua maneira, controladas pelo museu e determinadas pelos seus próprios valores estabelecidos a partir de uma política de

---

<sup>535</sup> Ernest-Théodore Hamy (1842-1908), René Verneau (1852-1938) e Paul Rivet (1876-1958).

<sup>536</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

aquisição que foi pensada ainda quando Kerchache estava à frente do projeto, e desde então adaptada pela prática dos conservadores do museu.

Uma *doação*, como ato livre de se transferir objetos ao museu, ocorre, em geral, entre o museu e os colecionadores privados, ou entre o museu e outros museus ou fundações. No *Musée du quai Branly*, o primeiro caso é hoje o mais recorrente. Dados divulgados pelo museu apontam que a maior parte dos doadores individuais nos primeiros anos de existência da instituição são importantes colecionadores ou herdeiros de colecionadores e artistas, tais como Jean-Jacques Lebel, ou figuras emblemáticas como Claude Lévi-Strauss<sup>537</sup>. Pode-se afirmar, contudo, que as doações, na maioria das vezes, são cultivadas pela própria instituição que irá se beneficiar delas. Quando um museu estabelece diálogos com agentes externos, seja envolvendo-os em curadorias de exposições temporárias ou convidando-os para participar como membro do comitê de aquisições, conferindo-o certa autoridade dentro da instituição, ele faz isso pensando na possibilidade de se gerar relações proveitosas com possíveis futuros doadores<sup>538</sup>. Sendo assim, em grande parte, pode-se notar que o museu controla a natureza daquilo que irá receber como doação, e a natureza de sua origem<sup>539</sup>.

As *aquisições*, por sua vez, representam o coração das ações de um museu tradicional, primordialmente voltado para os seus objetos, como o *Musée du quai Branly*. Os objetivos previstos inicialmente na política para as novas aquisições do museu (a partir de 1998), eram (1) o de completar a seleção das *chefs-d'œuvre* a serem expostas no *Pavillon des Sessions*, e (2) o de enriquecer as coleções – já abundantes – do futuro museu<sup>540</sup>. Buscou-se, neste primeiro momento, estabelecer uma política de aquisição “voluntarista, voltada para o interesse artístico das peças adquiridas”<sup>541</sup>, isto é, para sua unicidade enquanto obras de arte. A necessidade de se produzir uma política de aquisição para o novo museu se tornou imperante desde que foi constituída, em fevereiro de 1997, a Missão de prefiguração, presidida por Jacques Friedmann. Em julho de 1997, Germain Viatte, então diretor do projeto museológico, já ressaltava, em uma nota interna, a urgência “de uma política muito determinada como já foi o caso

---

<sup>537</sup> Informações obtidas no *Rapport d'activité* do museu, referente ao ano de 2007. Disponível em: <[www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)>. Acesso em: dezembro de 2011.

<sup>538</sup> DESVALLÉES, André. Comunicação pessoal, Paris, 13 de outubro de 2011.

<sup>539</sup> Vale lembrar, ainda, que a todo museu está concedido o direito de recusar doações caso os objetos dados não sejam de interesse da instituição, ou não dialoguem com os objetos já presentes nas coleções do museu.

<sup>540</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.9.

<sup>541</sup> VIATTE, loc. cit.

para outros estabelecimentos, no *Centre Georges Pompidou* e no *Musée d’Orsay*, por exemplo”<sup>542</sup>. Viatte considera que o *Musée de l’Homme* e o MNAAO constituíram suas coleções com a constante falta de recursos, sendo dificultada a aquisição de objetos que correspondessem às altas exigências “no plano da qualidade e da história da arte”, o que tinha como efeito deixar o campo livre aos museus internacionais e notadamente os americanos em um mercado crescente das *artes primeiras*. Foi, portanto, preconizado nas aquisições do quai Branly recuperar, de certo modo, esse ‘tempo perdido’ pelas outras instituições francesas, no que se refere à compra dessas *chefs-d’œuvre* essenciais.

O museu não possui uma política de aquisições na forma de um documento escrito<sup>543</sup>; as ações referentes às aquisições estão centradas em um comitê formado para arbitrar, caso a caso, nas propostas apresentadas pelos conservadores. O comitê de aquisições é formado, estatutariamente, pelo presidente do estabelecimento, por um representante do ministério da Cultura, um representante do ministério de Educação e Pesquisa e de um representante da sociedade de amigos do museu; além disso, do seio do museu, o comitê conta ainda com dois diretores dos departamentos, isto é, do responsável da gestão e da conservação das coleções e do responsável pela pesquisa e educação, do responsável pela *Médiathèque*<sup>544</sup>, de dois representantes dos conservadores (eleitos por seus pares), e, por fim, de oito personalidades externas nomeadas por decisão conjunta dos dois ministérios tutelares do museu.

Essencialmente, o corpo de membros externos – escolhidos para permanecerem no comitê pelo período de três anos renováveis – é composto por três especialistas, acadêmicos, etnólogos, ou historiadores das *artes primeiras*, por dois diretores de museus franceses ou estrangeiros, e dois colecionadores, potenciais parceiros do museu. Esse conjunto heterogêneo é responsável por traçar o perfil, hoje, do que será a coleção do quai Branly no futuro.

Não é de se espantar a predominância da orientação estética nas decisões do comitê, uma vez que todas as aquisições, antes de serem apresentadas a ele, passam inicialmente pelas mãos dos conservadores de cada unidade patrimonial, e estes, por sua vez, se guiam, como já mencionado, pelo mercado da arte e pelo ‘gosto’ dos colecionadores. Ainda que exista uma minoria de etnólogos no comitê de aquisições do

---

<sup>542</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.32.

<sup>543</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>544</sup> A chamada “médiathèque” do *Musée du quai Branly* constitui uma das bibliotecas da instituição, voltada para a pesquisa e aberta somente para pesquisadores, que contém um vasto acervo de documentos bibliográficos, além de acervo multimídia.

museu, estes são envolvidos apenas com o momento final da seleção de uma peça. Esta pode ser uma peça etnográfica escolhida entre tantas outras, por critérios controlados pelos conservadores, que ao optarem por recorrer em primeiro lugar ao mercado e não à etnografia, estabelecem um filtro inicial sobre os objetos que serão considerados a entrar no museu. O objeto artístico acaba passando pelo olhar duplo da arte e da etnografia, ainda que tenha sido escolhido primordialmente por critérios estéticos. Em outras palavras, o fato de um objeto ser belo, não o exclui da classificação de etnográfico, razão pela qual o sistema híbrido de aquisições do quai Branly vem funcionando bem.

Na tentativa de uma comparação desse modelo com o modelo clássico de aquisições que foi colocado em prática por muitos anos pelo *Musée du Louvre*<sup>545</sup>, neste último todas as aquisições eram submetidas a um comitê (central) de conservadores e a um conselho (igualmente central) de aquisições. O comitê de conservadores era composto de todos os chefes de departamentos do Louvre, e de diretores dos grandes museus nacionais, de modo que todas as disciplinas se fizessem representadas. Quanto ao conselho, este era composto de personalidades relacionadas, principalmente, ao mundo da arte: acadêmicos, críticos, e, raramente, grandes colecionadores, convidados na esperança do museu de que realizassem doações de suas coleções. Entre as personalidades ligadas a outras disciplinas, Lévi-Strauss foi o único etnólogo a fazer parte da comissão. Este modelo mostra que o ponto de vista da arte sempre esteve em posição de prestígio nos museus da França, mas atesta também que a interdisciplinaridade nas decisões sempre constituiu um problema, pois, no caso do Louvre, uma das questões constantemente em discussão era o fato de se ter chefes de departamentos de áreas distintas arbitrando sobre disciplinas que desconheciam.

Assim, um comitê de aquisições deve refletir simultaneamente a perspectiva do museu sobre as coleções, bem como a perspectiva dos agentes externos ao museu sobre estas mesmas coleções. Possíveis conflitos significam que algo vai mal na relação do museu com a sociedade. Os critérios colocados em prática na seleção de objetos pelo *Musée du quai Branly* são, de fato, o resultado deste 'casamento' entre a orientação do museu e as esferas da sociedade com as quais ele se relaciona. Cada vez mais, nas

---

<sup>545</sup> O modelo de organização dos comitês de aquisição do *Musée du Louvre* foi colocado em prática sem alterações durante todo o século XX, sofrendo algumas mudanças apenas a partir de 1973, por influência da criação do *Centre Georges Pompidou*, e, mais recentemente, com as reformas realizadas na década de 1990, destinadas a fazer dos museus estabelecimentos públicos e independentes da *Direction des musées de France* e da *Réunion des musées nationaux*. DESVALLÉES, André. Comunicação pessoal. Paris, 2011.

aquisições recentes coordenadas pelos conservadores do museu, os critérios estabelecidos pela política da instituição vêm sendo orientados para os desejos do público, ou àquilo que se imagina que fará com que as pessoas venham ao quai Branly.

Um indicador desta realidade é o fato de algumas aquisições serem feitas por escolhas ligadas a membros externos da instituição, que financiam tais compras, como as que se dão a partir da subvenção da sociedade de amigos do museu. O quai Branly recebe anualmente o mecenato de fundações e empresas, organizações parceiras como a *Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent*<sup>546</sup>, além de mecenas particulares e individuais, incluindo o nome de grandes colecionadores e proprietários de fundações que mantêm relações com o museu. Além disso, o apoio da sociedade de amigos do museu e do *Cercle Claude Lévi-Strauss*<sup>547</sup>, criado para mobilizar uma rede de doadores, possibilitaram, nos últimos anos, que fossem realizadas diversas aquisições para as coleções do quai Branly<sup>548</sup>, que são feitas com base na escolha destes mesmos membros, e com o aval dos conservadores do museu e do seu presidente. Tais aquisições, em geral, privilegiam as peças de reconhecido valor artístico e os ditos “objetos espetaculares”, mas sem negar a importância etnográfica das peças, e tendo como fator determinante o mercado de arte, de onde provem a maioria dos objetos comprados.

Considerando, como aponta Heinich, que o patrimônio é em si mesmo uma categoria valorizada, de modo que o simples fato de se categorizar um artefato como patrimonial, fazendo-o entrar na “cadeia patrimonial”, significa que a ele é atribuído um valor, seja qual for a maneira pela qual essa valorização se manifeste<sup>549</sup>, tem-se que, no caso do quai Branly, os objetos são musealizados a partir de valores que já estão postos em jogo no mercado de arte, mas não exclusivamente esses. A partir da análise das novas aquisições que vêm sendo realizadas para a coleção das Américas nos últimos anos, e do diálogo com interlocutores do museu ligados a estes processos de aquisições, foi possível se chegar a um grupo dos principais critérios utilizados pelo museu em sua prática cotidiana. Estes não são critérios absolutos, e nem formalmente prescritos para nortear a prática dos conservadores, ao contrário, eles podem ser apontados como implícitos nos discursos dos conservadores para justificar as suas ações:

---

<sup>546</sup> Fundação Pierre Bergé – Yves Saint Laurent.

<sup>547</sup> Associado ao presidente do museu e aos conservadores, os membros deste ‘Círculo’ escolhem, a cada ano, uma aquisição a ser feita pelo museu.

<sup>548</sup> Os recursos coletados pelo Serviço de Mecenato do museu, no ano de 2011, somaram um total de 1.679.781 euros. Informações obtidas no *Rapport d’activité* do museu, referente ao ano de 2011. p.113. Disponível em: <www.quaibrantly.fr>. Acesso em: fevereiro de 2012.

<sup>549</sup> HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.151.

a) **Beleza:** Ao ser questionado sobre os principais critérios de seleção de objetos a serem adquiridos para a coleção das Américas do quai Branly, André Delpuech afirma que “os critérios são múltiplos”, pois “é preciso partir de diversas coisas”. Mas ele admite que “em comparação com os museus de etnografia clássicos, a seleção, no interior de nossas coleções, é encabeçada pelos critérios estéticos”<sup>550</sup>. Enquanto profissionais do patrimônio em muitos outros setores e instituições patrimoniais na França lutam contra o critério do ‘belo’ no julgamento sobre bens de diferentes tipos, refutando a sua existência como um critério proscrito (e não prescrito) sobre suas ações<sup>551</sup>, no *Musée du quai Branly*, como asseguram seus conservadores, a beleza é um critério sobre o qual se fala abertamente. Assim, ao defender que é possível considerar a perspectiva estética sem trair a etnográfica, o *Musée du quai Branly* objetiva o critério do belo em seu discurso e em suas ações.

Em linhas gerais, mesmo em outras instituições francesas o julgamento estético intervém completamente em uma reflexão de ordem histórica ou etnográfica. De fato, para que um objeto sobreviva ao tempo até que tivesse chegado à coleção de um museu, não há como se saber, em grande parte, os critérios proscritos que no passado garantiram a sua sobrevivência. Mas não se pode negar que a beleza tenha sido um deles. Ao ser proclamado como ‘museu de arte’, o quai Branly tira o critério estético das sombras onde os museus etnográficos do passado o haviam colocado, e o traz ao primeiro plano de suas ações. O ‘belo’ passa a ser o critério primeiro, que enquadra, de diferentes medidas, todos os outros. Na breve descrição a seguir, retirada de um dos relatórios anuais do museu, sobre o valor de uma coleção de plumária peruana, recentemente restaurada com o apoio da *Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent*, fica evidente como as qualidades estéticas ‘encabeçam’ uma hierarquia de valores que não são excludentes:

Cette collection, qui compte sept ponchos, un couvre-chef et une tête trophée, se démarque par la qualité esthétique des décors en plumes, la vivacité et variété des couleurs, et l’intégralité des pièces. Datées d’entre le IIIe et le XVe siècle de notre ère, ces pièces sont représentatives de l’importance de l’art plumassier dans les Andes préhispaniques. Elles proviennent pour la plupart de sépultures : les défunts étaient enveloppés dans des textiles constituant un paquet

---

<sup>550</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>551</sup> Ver HEINICH, op. cit.

funéraire qui, afin de donner l’illusion d’un corps humain, était paré d’une tunique et, à son sommet, d’un masque en bois.<sup>552</sup>

Tendo a estética como critério primeiro, este funciona como um indexador de outros critérios como o da ancianidade dos objetos, ou o da representatividade. Seja nas escolhas das novas aquisições, ou nos modos de apresentação das exposições, o ‘belo’ se torna o critério característico do *Musée du quai Branly*, o que, como consequência, coloca em evidência o próprio papel desempenhado por este critério em outras instituições.

**b) Representatividade:** Ao observarmos a evidência do critério estético na seleção das obras apresentadas e compradas pelo quai Branly, se fez necessário notar, como igualmente evidente nas escolhas dos conservadores, o critério da “representatividade” que lhe é complementar. Este diz respeito à relação de um objeto com a sua ‘cultura de origem’, ou, com o conjunto das produções materiais da população de onde ele provém antes de entrar na cadeia museológica. Como aponta Delpuech, “sabemos bem que, de acordo com cada cultura, temos a mesma tipologia de peças”<sup>553</sup>. A partir deste princípio, “na parte amazônica não vamos apresentar peças de escultura de madeira, como na África”. Isto porque não é *característico* ou *típico* dos povos da Amazônia produzir esculturas, e, logo, não é representativo desta ‘cultura’. A representatividade, então, se refere à ideia de uma continuidade cultural, que corresponde, de certo modo, a uma continuidade estética.

Assim, a seleção dos objetos para serem adquiridos obedece, em parte, àquilo que já se tem na coleção do museu, e àquilo de representativo que está ‘faltando’ para que o público tenha uma visão ‘convincente’ de uma dada cultura. Por exemplo, uma grande coleção de adornos de plumas da Amazônia, comprada pelo museu recentemente, foi adquirida em resposta a uma falta desses objetos, estando os adornos de plumas da coleção do quai Branly em mal estado de conservação no início dos anos 2000. Os objetos, portanto, *representam as culturas*, no quai Branly, mas não tanto no sentido etnográfico desta ideia, colocada em prática anteriormente, mas com o fim de

---

<sup>552</sup> “Essa coleção, que conta sete ponchos, um adereço de cabeça e uma cabeça troféu, se destaca pela qualidade estética da decoração em plumas, a vivacidade e a variedade de cores, e a integralidade das peças. Datadas de entre os séculos III e XV de nossa era, essas peças são representativas da importância da arte plumária nos Andes pré-hispânicos. Elas provêm, em grande parte, de sepulturas: os defuntos eram envolvidos nos têxteis constituindo um embrulho funerário que, afim de dar ilusão de um corpo humano, era aparado por uma túnica e, no topo, por uma máscara em madeira.” (tradução nossa). *Rapport d’activité* do museu, referente ao ano de 2011. p.116. Disponível em: <www.quaibrantly.fr>. Acesso em: fevereiro de 2012.

<sup>553</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

tornar visível aquilo que é representativo da arte dos povos apresentados. Por isso, justifica Delpuech, “há muitas coisas na coleção que não mostramos”, prefere-se mostrar exemplos de elementos de cada cultura ou “aspectos da cultura material dos povos”, do que ‘as culturas inteiras’ como nos dioramas das instituições do passado.

O “representativo” está diretamente ligado ao “belo” na medida em que a ‘beleza’ pode resultar de um processo de decomposição analítica, que permite perceber o caráter ideal-típico do objeto, isto é, a sua saturação em propriedades características de sua categoria, sua “representatividade”<sup>554</sup>. Em 2002, na ocasião de uma venda que acontecia no *Hôtel Drouot-Richelieu*, o *Musée du quai Branly* adquiriu um cetro macana, produzido na Guiana e depois transferido para o Canadá por um colonizador ou administrador francês, pois, além de apresentar uma trajetória híbrida, esta peça apresentava as características estilísticas dos cetros da região de onde provinha<sup>555</sup> – ela constitui um objeto representativo de um estilo, conjugando beleza e representatividade. Logo, constantemente a conjunção do critério de beleza com o critério de coerência ou da representatividade é o que dá sentido às coleções.

Mas o representativo é também criado pelo museu, o que revela a ligação deste critério com as próprias decisões e ações dos conservadores – como evidencia Delpuech neste exemplo:

Para a arte popular da Bolívia, por exemplo, havia os têxteis, mas estes eram muito menos evidentes para mostrar ao público e nós achamos que essa dimensão do carnaval poderia ser uma forma de representação, mas a escolha se deu de maneira forçosamente arbitrária.<sup>556</sup> [veremos mais adiante como se deu esta escolha]

O objeto representativo pode ser, ainda, aquele que é representativo de uma coleção, isto é, dos objetos pertencentes a um dado colecionador célebre. Aqui objetos são associados como semelhantes pelo critério estético, mas também pelo etnográfico, ou, como acontece mais comumente, pelos dois. Por exemplo, considerando que Claude Lévi-Strauss, com as suas coletas no Brasil entre os anos de 1935 e 1938, contribuiu com uma grande quantidade de objetos para a coleção do *Musée de l’Homme*, um grande desejo do *Musée du quai Branly* foi o de adquirir, com a ajuda de Anne-Christine Taylor, algumas peças emblemáticas que faltavam neste conjunto. Foi com

---

<sup>554</sup> HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.228.

<sup>555</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.175.

<sup>556</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

este propósito que o museu comprou objetos como um adereço kayapó do estado do Pará, uma máscara tapirapé do Mato Grosso, e uma grande máscara wayana proveniente da região do rio Paru, também no Pará, que pertencia à coleção constituída por André Danger entre 1939 e 1945<sup>557</sup>.

Não se pode deixar de apontar que, sem o trabalho etnográfico como instrumento primordial, os conservadores partem de acepções do que é “importante” ou “representativo” dos grupos de uma região ou uma ‘cultura’ que estão atreladas quase que exclusivamente às impressões ou os estereótipos construídos historicamente que dominam os seus imaginários e os do público, ou perpetuados nas próprias coleções do museu. Cria-se, assim, um mundo de representações no interior do museu que é estético e imaginário, no qual as repartições de “áreas geográficas” são observáveis por uma distinção de materiais “representativos” que as define: se a África é caracterizada pela produção de esculturas em madeira ou objetos de metal, e a Ásia pelos têxteis, a América tem as plumas como o seu principal emblema e sua marca visual.

*c) Unicidade:* A seleção de objetos ‘únicos’, no sentido de *chefs-d’œuvre* de uma dada cultura, também caracteriza os objetos adquiridos e expostos pelo quai Branly. Esta unicidade, em grande parte, pode ser traduzida pelo valor do objeto “*espetacular*”, de que se referem os profissionais do museu ao falarem de uma peça de características singulares, que desperta o interesse do público. Como ocorre com todos os grandes museus, há, notadamente, uma política de prestígio em curso, e, logo, um dos objetivos do *Musée du quai Branly* é o de adquirir uma vez por ano, se possível, uma “*peça espetacular*”<sup>558</sup>, tendo em vista a competição estabelecida entre instituições. Estas podem receber tal estatuto por uma característica artística, por uma ligação histórica ou etnográfica, ou mesmo por ter pertencido a este ou aquele colecionador.

Desde as primeiras aquisições do *Musée du quai Branly*, uma ‘caça’ às peças únicas das *artes primeiras* foi colocada em prática. Em 2001, Emmanuel Désveaux aconselhou a compra de uma colher sioux em chifre de búfalo, exposta em uma sala de vendas regionais, por constituir um objeto raro que apresentava “com sutileza e um

---

<sup>557</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.172.

<sup>558</sup> Uma “peça espetacular”, segundo Taylor, é, neste caso, um objeto de alto valor no mercado, geralmente estátuas africanas ou de arte oceânica, que incitam a competição entre os museus. TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

certo humor a silhueta de uma ave pnalta”<sup>559</sup>. Em casos como este, em vez de serem considerados objetos representativos por seus traços típicos, as peças têm valor pela raridade de sua forma e por exibirem uma estética singular – ainda que possam ser representativas em outros aspectos.

No domínio etnográfico tentou-se evitar os entraves de considerar as coleções apenas como uma “adição de espécimes que se inscrevem em séries tipológicas”<sup>560</sup>, como nos museus científicos, e buscou-se responder à critérios estéticos únicos para arbitrar sobre os objetos dos diferentes povos. Como afirmou Viatte:

Il nous fallait affirmer à travers des pièces uniques l’extraordinaire diversité de l’invention plastique, leur dimension émotionnelle et culturelle, la qualité, parfois stupéfiante, des savoir-faire.<sup>561</sup>

Na lógica patrimonial e inventarial, esta unicidade, que também pode ser interpretada como uma raridade, corresponde à lógica mais tradicionalmente monumental do *unicum* em contraposição ao *typicum* – elemento representativo de uma série<sup>562</sup>. No segundo caso é valorizado um elemento por aquilo que ele tem de comum com os outros, de acordo com uma axiologia própria ao “regime de comunidade”, que privilegia aquilo que é compartilhado, que é padrão. No primeiro caso, ao contrário, é valorizado o que escapa ao comum, o que é excepcional, atípico, segundo uma axiologia própria do “regime de singularidade”<sup>563</sup>, este privilegiado na lógica colocada em prática pelo quai Branly. Tendo entrado para o quai Branly em 2005, quando o museu já tinha uma museologia estabelecida, Delpuech aponta que a equipe que o precedeu valorizava o volume da coleção que é muito numerosa e que apresenta “diversos objetos arqueológicos, fragmentos de cerâmica”, entre outras peças que foram adquiridas para enriquecer as coleções etnográficas, antes, ou mesmo após a entrada destas para o museu. Em meio a tal amplitude do acervo, muitas das peças não são consideradas para exposição, por serem vistas como genéricas. A peça ‘única’ é aquela que tem os atributos necessários para despertar a atenção do público. Atualmente, a visão de Delpuech sobre este acervo e seu enriquecimento, diferentemente da do passado,

<sup>559</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.176.

<sup>560</sup> Ibidem, p.9.

<sup>561</sup> “A nós, era necessário afirmar através de peças únicas a diversidade extraordinária da invenção plástica, sua dimensão emocional e cultural, a qualidade, por vezes estupefante, o saber-fazer.” (tradução nossa). VIATTE, loc. cit.

<sup>562</sup> HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.193.

<sup>563</sup> MONCLOS (1978 apud HEINICH, 2009).

privilegia os objetos “espetaculares” – estando o termo “*spectaculaire*”, em francês, ligado ao objetivo principal de se expor ao olhar, produzindo um espetáculo.

*d) Ancianidade:* O valor do antigo, ligado à continuidade que o objeto contém em si mesmo com o seu passado, representa um critério particular adotado por colecionadores privados, e, conseqüentemente, considerado pelo museu. A atenção dos colecionadores pela ancianidade dos objetos de ‘arte primitiva’ não está ligada meramente a uma autenticidade pelos contatos precedentes da obra, ou por uma busca da “pureza” original da peça<sup>564</sup>. O gosto pelo antigo, neste caso, recobre exigências mais complexas; ele está ligado a uma capacidade do objeto de estimular os imaginários. “O fato de saber que ele é antigo me permite sonhar,”<sup>565</sup> diz um colecionador entrevistado pelas pesquisadoras Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini.

Neste contexto, o antigo pouco tem a ver com uma comprovação científica da antiguidade do objeto, mas se refere às marcas, inscrições, e idiossincrasias do objeto de arte que permitem que se desenvolva uma imaginação sobre o passado da peça e os seus usos. Segundo uma fórmula proferida no meio dos colecionadores das *artes primeiras* e *marchands*, “é preciso que a máscara seja dançada”<sup>566</sup>. Um objeto não se torna colecionável e dotado de valor reconhecido, enquanto ele não tiver servido a uma função profana ou ritual antes da entrada para a cadeia museológica – isto é, seu valor *sagrado* está ligado à sua vida antes de se tornar objeto de coleção. Este é um critério pouco analisado e que não pode ser deduzido das meras formas dos objetos. De fato, o critério do uso não representa um critério à parte do da beleza, mas ele é complementar. Ele implica que a beleza do objeto também está ligada a uma capacidade de evocar imaginários sobre a sua vida precedente, de modo que o objeto não é visto meramente como máscara, ou como ‘obra de arte’, mas ele é visto como arte porque já foi utilizado em um contexto ritual. Para alguns colecionadores, é a profundidade da vida do objeto que é buscada, em primeiro lugar, e, em seguida, ele passa a ser visto como belo.

Esta perspectiva refletiu no mercado de arte, e, logo, também entre os conservadores do quai Branly. Ao buscar máscaras de carnaval bolivianas para renovar a coleção das Américas incorporando objetos que seriam vistos como “criações contemporâneas”, Delpuech, através do seu departamento, procura colecionadores

---

<sup>564</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. *La passion de l’art primitif*. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.87.

<sup>565</sup> DERLON & JEUDY-BALLINI, loc. cit.

<sup>566</sup> *Ibidem*, p.47.

privados que tenham peças deste tipo datando de cerca de 1950, mas afirma que se interessaria “ainda mais, se estas fossem do século XIX”<sup>567</sup>.

e) **Preço:** O preço de um objeto no mercado de arte, de fato, pode ser determinado pela existência dos outros valores já citados. O alto preço de um objeto – desde que esse obedeça às limitações de orçamento do museu – pode ser visto como um elemento distintivo que denota unicidade (ou raridade do objeto, ou, ainda, ancianidade). Em outras palavras, quando um objeto é caro, algo indica que ele não é apenas belo, mas que um ou mais dos outros critérios citados podem ser utilizados para lhe atribuir valor, que, neste caso, pode ser traduzido por um valor numérico.

A partir da análise de catálogos de vendas de coleções de adornos de plumas da Amazônia<sup>568</sup> como os que foram adquiridos recentemente pelo *Musée du quai Branly*, observamos que os preços dos objetos no mercado, em geral, são mais altos em detrimento de fatores como a forma “espetacular” ou as cores utilizadas, do que outros como a antiguidade ou os materiais utilizados, no caso de objetos desse tipo. Com efeito, a fragilidade dos materiais pode, em alguns casos, atribuir um valor elevado ao objeto, isto por mostrar que a arte pode ser produzida em condições precárias e sem os recursos disponíveis no Ocidente. Objetos utilitários, em geral, têm menos valor do que objetos que recebem destaque por seus atributos estéticos. Objetos que têm pigmentos de cores variadas têm preços mais elevados do que objetos de uma cor só, e vendem mais (como fica evidente nas vendas de coleções plumárias da Amazônia). Objetos isolados são mais procurados pelos colecionadores do que conjuntos de objetos e séries (observou-se, nos catálogos de venda, que muitas séries não eram vendidas). Objetos imponentes como totens, máscaras e esculturas de grande porte têm preços mais elevados e são mais procurados por colecionadores e museus. Adereços e ornamentos são mais procurados do que objetos utilitários. Objetos que são considerados “representativos” da produção de um grupo social ou de uma região, desde que não deixem de exibir um aspecto espetacular, são mais procurados do que os outros.

É flagrante, ainda, a ideia de que a visibilidade dada a um tipo de objeto pelos museus também repercute na elevação dos preços no mercado de arte. Uma venda recente de uma máscara Tapirapé, semelhante a que se encontra em exposição no *Musée du quai Branly* atualmente, revela uma grande elevação do preço, entre o valor inicial

---

<sup>567</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>568</sup> BINOCHE, S. & GIQUELLO, R. **Amazonie**. 3<sup>e</sup> Vente. Collection Marcel Isy-Schwartz. Paris, 8 de dezembro de 2007.

estimado em 8.000 euros, e o valor pelo qual a peça foi arrematada em leilão, de 72.000 euros. Mas o principal exemplo deste fenômeno é o fato de que, desde a divulgação da escultura chupicuaro como logotipo do quai Branly, pode-se observar um aumento dos preços e da procura por objetos chupicuaro no mercado. Uma escultura similar, da coleção privada Marcel Isy Schwartz, foi vendida em um leilão, em 2010, pelo valor de 85.000 euros (estimada inicialmente em 50.000 euros). Esta provém da coleção de Guy Joussemet, a mesma de onde provém a escultura do quai Branly, e é descrita no catálogo de vendas como “a pequena irmã da Vênus de Chupicuaro do *Musée du quai Branly*”<sup>569</sup>.

Algumas observações ainda podem ser feitas sobre os critérios de seleção adotados pelo museu. Efetivamente, um critério nunca existe sozinho, ao contrário, eles atuam em conjunto na definição das obras como ‘musealizáveis’. Além disso, todos os critérios citados são critérios indiretamente prescritos pelo museu (não formalmente em políticas de aquisição, mas incorporados ao discurso dos conservadores a partir de um discurso institucional que recorre, com frequência, às ideias iniciais de Kerchache e Chirac) no ato da seleção de novas peças, orientando a gestão das coleções. Os critérios da beleza e da representatividade adotados pelo museu são unívocos, fazendo parte de todas ou quase todas as decisões, enquanto os outros só são mencionados ocasionalmente. Por exemplo, o critério do preço como elemento considerado para agregar valor a um objeto só é observado na medida em que o conservador baseia as suas decisões nas dinâmicas mesmas do mercado. O preço de uma aquisição nunca é revelado pelo museu. E deve-se considerar, ainda, que o museu possui uma limitação orçamentária maior do que aquela de muitos colecionadores, portanto este não é um critério unívoco.

Para além dos critérios levantados, é preciso considerar, ainda, que no caso das *artes primeiras*, aquilo que dita as vendas das obras no mercado internacional é, em primeiro lugar, a emoção subjetiva dos colecionadores, o que dificulta uma análise com base puramente em critérios objetivos. As *artes primeiras*, que não se definem meramente pelo conjunto de critérios apontados, abarcam outros elementos produzidos na interação dos colecionadores com os seus objetos, e envolvem todo um universo imaginário de agregação de valores. Neste sentido, esses objetos são detentores de um tipo de autenticidade que não é exigido, por exemplo, de uma pintura moderna.

---

<sup>569</sup> Consulta das vendas realizadas por BINOCHÉ, S. & GIQUELLO. Disponível em: <[www.binocheetgiquello.com](http://www.binocheetgiquello.com)>. Acesso em: dezembro de 2011.

Um colecionador e especialista em arte africana, entrevistado por Derlon e Jeudy-Ballini, definiu o objeto autêntico como um “objeto feito pelos africanos, para os africanos, e utilizado pelos africanos”<sup>570</sup>. Outros colecionadores atestam que “a pátina [desses objetos] é a transpiração do homem”, sendo o corpo humano o principal vetor dos traços materiais que irão conferir autenticidade a uma peça, são eles as fontes de imaginação essenciais que a peça precisa ter para entrar em uma coleção ou em um museu. *O objeto “vivido” é o objeto que terá uma segunda vida na coleção, e, possivelmente, nos museus.* Mas, como lembram Derlon e Jeudy-Ballini, se, por um lado, é necessário pensar que o objeto foi de fato utilizado por indígenas, por outro, o conhecimento das condições precisas deste uso está longe de ser considerado essencial para os colecionadores<sup>571</sup>, e, em alguns casos, também para museus e galerias de arte.

É, então, colocando em cena o ‘belo’ como critério englobante, que a exposição permanente das ‘Américas’ do *Musée du quai Branly* é construída discursivamente como uma tentativa de convencer o público de que se está tendo uma experiência duplamente qualificada: como artística, em primeiro lugar, e como etnográfica, em segundo, realizando uma viagem por um imaginário específico. Entretanto, a primeira experiência vem se mostrando mais eficaz do que a segunda, como se constata com as últimas alterações realizadas no espaço da exposição.

### 2.1.2.2 A exposição

Junto à nascente do rio de palavras, no final da longa rampa por meio da qual embarcamos na ‘viagem quai Branly’, onde termina a instalação artística de Charles Sandison começa a aventura pelo platô das coleções permanentes do museu. Da fluidez líquida somos introduzidos em um ambiente de sombras marcado pela imitação cenográfica de uma paisagem exótica de materiais opacos contrastando com vitrines translúcidas. Os quatro continentes se apresentam por uma mesma performance, com poucas variações, em que os objetos das coleções do museu são os protagonistas.

Apesar de sua importância, a coleção das Américas ocupa apenas o terceiro maior espaço em extensão na área do platô das coleções. Esta contradição se dá como um sintoma claro, no espaço do museu, da realidade do mundo mais amplo das *artes*

---

<sup>570</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. *La passion de l’art primitif*. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.49.

<sup>571</sup> Ibidem, p.53.

*primeiras*, no qual as artes da África e da Oceania são as mais valorizadas – em termos de estética, e, conseqüentemente também em termos de preço no mercado. Sendo a maior coleção do museu, a coleção das Américas não é a que apresenta o maior número de objetos expostos, perdendo para as coleções africanas e oceânicas, consideradas como as coleções mais “espetaculares” do museu. Pode-se dizer que não é por acaso, portanto, que aquilo que o quai Branly apresenta em seu desenho arquitetônico é um reflexo perfeito da visão dos colecionadores sobre essas artes.

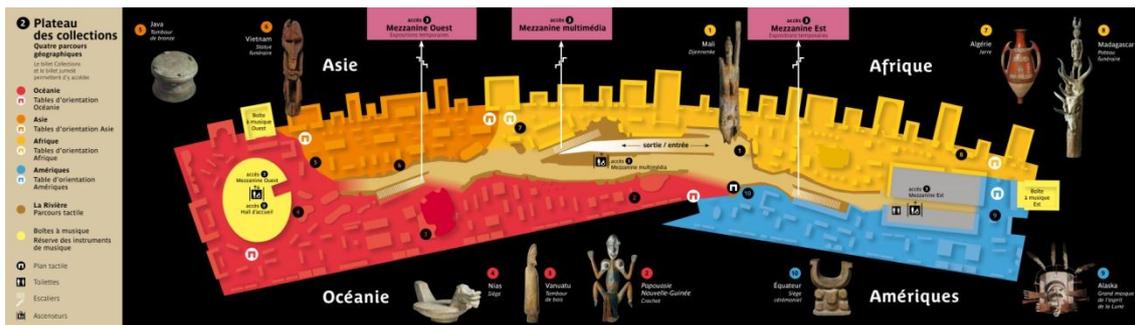


Fig. 7: Mapa da exposição permanente do Musée du quai Branly<sup>572</sup>

A configuração inicial do espaço da exposição das Américas previa uma divisão em três partes marcadas por regiões e pela concepção que os seus idealizadores tinham dos objetos (ver figura 8). Neste circuito clássico, percorria-se uma primeira parte com objetos etnográficos (1), incluindo uma pequena seção de objetos da América negra e uma parte dedicada aos objetos norte-americanos trazidos para a França por personalidades como André Breton e Claude Lévi-Strauss; seguida do centro da exposição, onde uma seção muito particular havia sido criada pelo etnólogo Emmanuel Désveaux (1956- ), denominada de “*A transformação transversal*”<sup>573</sup> (2) que servia para demonstrar a singularidade de objetos ameríndios em todo o continente, através de todas as épocas, e, nesta parte, misturavam-se objetos arqueológicos e etnográficos, da América do Norte e da América do Sul, contendo um discurso antropológico inspirado no trabalho de Lévi-Strauss sobre os mitos, aplicado aos objetos para mostrar continuidades e transformações; por fim, a última parte foi dedicada aos objetos arqueológicos da América pré-colombiana (3).

<sup>572</sup> Imagem retirada do site do museu (<http://www.quaibrnly.fr>).

<sup>573</sup> “*La transversale transformation*”, em francês.



Fig. 8: As ‘áreas’ da exposição das Américas no momento da abertura do museu.

No espaço expositivo dedicado às Américas, é incontornável – para os conservadores do museu, e seus idealizadores, mais do que para os visitantes – a figura emblemática de Claude Lévi-Strauss. Aqui vale ressaltar a sua trajetória marcada pelas instituições que precederam o quai Branly, e sua atuação direta na cadeia museológica da qual fazem parte os objetos deste museu. Antes de desenvolver um discurso legitimador das *artes primeiras*, Lévi-Strauss contribuiu amplamente para o desenvolvimento de um modelo de museu etnográfico considerado atualmente como clássico. Ele iria marcar a história do *Musée de l’Homme*, com o qual contribuiu em diversas ocasiões em sua carreira, e não se limitaria à esta instituição. Tendo sido nomeado, em 1949, diretor adjunto do *Musée de l’Homme*, após vários anos de contribuições diversas com o museu<sup>574</sup>, Lévi-Strauss viria a fazer parte do comitê técnico competente do MAAO, a partir de 1961, arbitrando nas aquisições desse museu, ao lado de Michel Leiris e de Rivière<sup>575</sup>. Finalmente, no final da década de 1990 ele seria convidado a fazer parte da comissão formada para pensar o projeto do futuro *Musée du quai Branly*, influenciando diversos profissionais desta instituição. Não se pode deixar de notar, ainda, que a museografia colocada em prática por Rivière ao longo da segunda metade do século XX esteve, em muitos momentos, sob a influência do pensamento estruturalista de Lévi-Strauss, com o qual o primeiro tinha contato. No final deste século, pode-se dizer que uma nova “*etnomuseologia*” seria criada.

<sup>574</sup> Seus laços com o museu remontam a 1935, quando organizou a exposição “*Indiens du Mato Grosso*”, anunciadora do novo museu a ser inaugurado em 1937. Nos anos que se seguiram após a abertura do museu, ele iria contribuir com o Comitê do filme etnográfico, criado nesta instituição, e, em 1957, ele iria ser convidado por Paul Rivet para assumir a direção do Instituto de etnologia, mas, em 1959, ele obtém uma cadeira no *Collège de France*.

<sup>575</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.25.

Tendo sido nomeado inicialmente para ocupar o cargo de diretor do departamento de pesquisa e educação do museu, substituindo Maurice Godelier, Emmanuel Désveaux<sup>576</sup>, também movido pelo estruturalismo levistraussiano, seria convidado para criar um modo de apresentação antropológico para a coleção das Américas, em razão das pesquisas que desenvolvera nesta área, e designado para escrever os textos da exposição. Em suas pesquisas sobre a América do Norte, Désveaux se empenhou em mostrar que a transformação lógica existente em toda a América, evidenciada por Lévi-Strauss através dos mitos, vale não somente para esses últimos, mas também para os ritos, para os objetos, e para as organizações sociais.

Hoje, diversas peças que pertenceram à Lévi-Strauss e que provêm da costa noroeste da América do Norte se veem na coleção do quai Branly, e ganham destaque na exposição. Estas foram compradas em leilões em 1951, e foram, mais tarde, oferecidas ao *Musée de l’Homme* por doadores diversos. Os objetos pertencentes a André Breton conheceram mais ou menos o mesmo itinerário – tendo alguns deles sido comprados pelo museu. A partir deste conjunto, e de outros objetos mais, se sentiu a necessidade, no momento em que se começou a pensar o museu, de tratar tais peças considerando o papel que desempenharam para a etnologia. Assim, a abordagem pautada na análise dos mitos, feita por Lévi-Strauss na coleção de quatro volumes intitulada “*Mythologiques*”, foi o eixo da exposição inicial das Américas, inserindo os objetos vistos como arte em um discurso essencialmente antropológico – sem que aparecessem contradições. Para Lévi-Strauss, a definição de categorias, como sistemas formados de um conjunto de termos e o conjunto de relações entre esses termos, corresponde bem ao que se pode ter como mito<sup>577</sup>. Logicamente, o autor utiliza a noção de “morfismo”, que exprime a existência de uma relação entre dois termos diferentes na linguística, para pensar as transformações nos mitos ao serem oralmente transmitidos. O que ele estabelece com isso é que toda relação entre os mitos é uma relação simbólica – ou, como diria, por sua vez, Godelier, *imaginária*. O que alcança a teoria levistraussiana sobre os mitos é a possibilidade de se pensar obras distintas do imaginário como uma obra única, um conjunto de “colagens e montagens” que é naturalizado pelo discurso.

---

<sup>576</sup> Antropólogo que realizou um trabalho de campo extenso entre os Ojibwas, no norte do Canadá, em 1980, além de outros trabalhos de campo mais recentes na América do Norte. O principal eixo de suas pesquisas tem sido o de demonstrar que as transformações lógicas encontradas na mitologia por Lévi-Strauss, podem ser igualmente observadas em rituais, organizações sociais, e mesmo em relações de parentesco nas Américas. Este deixou o seu cargo no museu em 2006 para ser diretor de estudos na EHESS, e foi substituído, em seu departamento, por Anne-Christine Taylor.

<sup>577</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mythologiques**. L’homme nu. v. 4. Paris : PLON, 2009. p.560.

Segundo Désveaux, o mito é apenas uma das múltiplas facetas de “uma configuração cognitiva complexa contendo traços de um estado social originário”<sup>578</sup>, e sua problemática irriga por inteiro a obra de Lévi-Strauss. As “*Mythologiques*” apresentam uma ambição do autor de se mostrar como é constituída uma totalidade em um contexto de diferenças, projeto este similar ao que tinha para si o *Musée du quai Branly*.

Partindo dos mitos para entender os homens, e não o contrário, Lévi-Strauss sugere que, “de uma certa maneira, os mitos se pensam *entre si*”<sup>579</sup>. Pensar os mitos, então, é pensá-los em função dos homens, o que não implica em se pensar os homens em função dos mitos. Trata-se de um exercício, de acessar os mitos (ou as coisas) pelos próprios mitos. Decorre desta análise uma comparação das relações entre os mitos e as relações entre os objetos nos museus que foi feita primeiramente pelo próprio Lévi-Strauss, em sua obra “*La voie des masques*”<sup>580</sup>, amplamente citada no contexto dos museus etnográficos, e, sobretudo, por Jacques Kerchache, ao justificar a entrada das *artes primeiras* no Louvre, tornando as obras independentes de seus criadores.

Désveaux considera que as “*Mythologiques*” são, no fundo, uma criação artística e não apenas uma produção científica do seu autor<sup>581</sup>. Logo, ao idealizar a disposição dos objetos americanos no espaço do museu, ele coloca em prática, em parte, uma organização de elementos simbólicos influenciada pelo que entendia do pensamento mítico estruturalista. Os elementos de uma cultura, ou de um patrimônio, por assim dizer, se relacionariam entre si a partir de relações que julgaríamos imaginárias (ou simbólicas, para Lévi-Strauss) criadas de forma arbitrária. Deste modo, a ideia de que o objeto de uma dada cultura é naturalizado como obra prima desta cultura é uma relação imaginária entre a obra e a cultura (também imaginada) de onde ela provém, e é a partir dessas relações imaginárias que se criam relações reais entre as coisas. Assim, todas as relações míticas são construídas pelo imaginário, pelo pensamento do autor da obra – que neste caso é o antropólogo. Lévi-Strauss, tendo a pretensão de mostrar *o todo* dos mitos ameríndios, acaba por construir *um todo*, como em uma construção artística sobre esses povos. Analogamente, Désveaux busca construir uma totalidade com os fragmentos de culturas presentes no acervo do quai

---

<sup>578</sup> DÉSVEAUX, Emmanuel. Au-delà du structuralisme. Six méditations sur Claude Lévi-Strauss. Paris : Éditions Complexe, 2008. p.99.

<sup>579</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mythologiques**. Le cru et le cuit. v. 1. Paris : PLON, 2009. p.20.

<sup>580</sup> Id. **La voie des masques**. Paris : PLON, 2009 [1979].

<sup>581</sup> DÉSVEAUX, op. cit., p.106.

Branly, e, correndo o risco de naturalizá-los, deixa de considerar o fato de que essas culturas continuam a se relacionar fora do museu.

Esta perspectiva vem sendo gradativamente modificada desde a abertura do museu e desde que Désveaux se afastara da instituição, como aponta Delpuech, que entrou para o departamento das Américas do quai Branly posteriormente. Como novo chefe da unidade patrimonial desde 2005, ele vem tentando, pouco a pouco, modificar a abordagem anterior, uma vez que esta foi considerada pela direção geral do museu como demasiado complexa para o entendimento do público – particularmente a parte intermediária, criada por Désveaux. Segundo o novo idealizador da exposição:

[...] ativamente a situação é que nós já modificamos 60-70% da parte etnográfica; nós removemos a parte antropológica central que possuía a transversalização [parte (2) na figura 8] pois ficou aparente que para o público esta era muito complicada. O público já tem coisas suficientes para entender: a África, a Ásia, a Oceania, a América, nem tudo é simples. Então, para termos ainda um discurso de outro nível, é verdadeiramente complicado.<sup>582</sup>

O platô das coleções do *Musée du quai Branly*, dividido entre as quatro áreas geográficas, não propõe um percurso obrigatório. Ao ingressarmos no espaço expositivo somos levados a explorá-lo livremente, e logo sentimos a sua fluidez e a leveza inerente ao tipo de apresentação das obras. Neste sentido, no percurso pelas ‘Américas’ não nos deparamos com uma divisão marcada de regiões, países ou etnias. É possível observar que as vitrines são organizadas por tipos de objetos e por divisões gerais entre ‘culturas’, reproduzindo quase subliminarmente a ideia de que uma determinada cultura estaria intrinsecamente ligada a um tipo determinado de objeto. A divisão de séries de objetos em diferentes vitrines acontece em alguns casos na exposição das coleções arqueológicas e etnográficas, e esta se dá, em geral, considerando as técnicas e os materiais empregados na produção das peças expostas – metalurgia, ourivesaria, cerâmica, plumária, etc. Ou, uma outra possibilidade é a organização por objetos provenientes de uma mesma região – ou “cultura” – mas esses devem estar ligados por características comuns comprovadas, como por exemplo a presença de figuras de animais, ou referências à figura feminina, etc. Sendo assim, as características intrínsecas dos objetos são consideradas para organizá-los em conjuntos seletos.

---

<sup>582</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.



Figs. 9 e 10: Vitrines da Mesoamérica pré-hispânica. *Musée du quai Branly*, 2011.

O espaço que, segundo seu arquiteto, foi “construído em torno de uma coleção”<sup>583</sup>, é apropriado de modo a fazer com que os objetos toquem a emoção do público, e ele pode ser sentido como em uma espécie de espetáculo sensorial, tanto do ponto de vista da museografia empregada quanto no que diz respeito às *chefs-d’œuvre* expostas. Os temas para as vitrines permanentes são selecionados, em grande parte, com base nas coleções do museu, isto é, no que se tem disponível, considerando as suas “lacunas”, e, em parte, também pelas escolhas e preferências dos conservadores, que têm a liberdade de recorrer ao mercado e aos colecionadores caso desejem mostrar um conjunto de objetos de que ainda não dispõem (nas coleções de cada uma das unidades patrimoniais). As vitrines das Américas funcionam como janelas diretas do trabalho do conservador. Neste momento, elas mostram aquilo que está sendo comprado, e anunciam o que poderá ser o futuro da coleção. Para Delpuech, as alterações recentes buscam “tornar as coisas um pouco mais claras, no plano da execução”<sup>584</sup>. Considerando “os múltiplos discursos existentes sobre as Américas”, este conservador pretende se distanciar de uma visão “pura” ou “mais autêntica” dos povos deste continente.

Por muito tempo, a Amazônia foi um local de exploração e de pesquisa privilegiada entre os franceses. Por esta razão, a coleção do quai Branly conta com cerca de 14.000 objetos da região, tendo as primeiras peças vindo das Guianas para integrar

<sup>583</sup> NOUVEL, Jean. Lettre d’intention pour le concours international d’architecture (1999). *Beaux Arts magazine*, Hors-série, Chefs-d’œuvre du musée du quai Branly, 2006. p.4.

<sup>584</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

os gabinetes de curiosidade do século XVI. Este número elevado de objetos da região influencia, em parte, as novas aquisições do museu. Entre 2008 e 2010, um conjunto de 312 adornos de plumas da Amazônia foi adquirido pelos conservadores do quai Branly, sendo este acervo proveniente de variados grupos indígenas do Brasil, ilustrando a diversidade e a inventividade da arte plumária da região<sup>585</sup>. Tendo o conservador André Delpuech conhecimento de uma grande coleção apresentada em uma exposição temporária na *Fondation Cartier*<sup>586</sup>, no ano 2000, este estabelece contato direto com o proprietário, e após negociações silenciosas, isto é, sem o conhecimento de outros agentes do mercado, a valiosa coleção é adquirida. Uma seleção dessas obras já ocupa um espaço significativo da exposição permanente.

Assim, a sequência de adornos de plumas apresentada hoje tem a função de gerar um “choque estético e emocional” no público abrindo a área amazônica, sobre a qual ainda plana, apesar dos esforços contrários, a figura tutelar de Lévi-Strauss<sup>587</sup>. Do mesmo modo, cada nova vitrine a ser incorporada à exposição tem início com um trabalho virtual de concepção dos objetos em suas relações. Uma vitrine pensada para a América do Norte, por exemplo, foi proposta para evocar as questões das trocas e do comércio entre os europeus e os ameríndios, e, portanto, inclui objetos de ferro trocados por europeus, além de peças de influência ameríndia contendo pérolas e outros materiais europeus, etc. E, assim, em cada momento, e para cada vitrine há um discurso elaborado pelos conservadores para apresentarem os objetos colocados em conjunto, mas ressaltando as suas características individuais. Outros objetos são colocados juntos por representarem uma seleção única por sua beleza incomparável com outras coleções do mesmo gênero, como é o caso, na mesma seção, da coleção de peles pintadas, consideradas como “belas” e “representativas” da arte de uma região (além de testemunharem uma história de séculos, uma vez que fizeram parte dos Gabinetes reais). Estas, por serem peças frágeis, são frequentemente trocadas entre si, em uma mesma vitrine dedicada exclusivamente a este tipo de objetos, o que denota o fato de a representatividade estar mais ligada a um gênero de objetos do que a um exemplar.

Assim como os conservadores do museu buscam objetos para enriquecer coleções que já são tradicionalmente ricas no conjunto de seu acervo, tornando-as ainda

---

<sup>585</sup> Entre os trinta grupos étnicos da Amazônia brasileira, equatoriana e venezuelana representados estão aqueles referentes às famílias lingüísticas Aruaques, Caribe, Jê, Jivaro, Nambiquara, Tupi e Ianomâmi. Id. *Un monde nouveau. La Gazette Drouot*, Hors-série, p.96-105, 2011. p.98.

<sup>586</sup> Fundação Cartier para a arte contemporânea (*Fondation Cartier pour l'art contemporain*).

<sup>587</sup> GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice. Amérique. *Beaux Arts magazine*, Hors-série, Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly, p.40-43, 2006. p.40.

mais distintas, estes também realizam uma ‘caça’ por peças que ‘faltam’ no conjunto de coleções. Por exemplo, sendo um país emblemático das Américas negras, o Haiti, em sua história colonial, teve um forte laço com a França, antes de se tornar a primeira República negra do mundo. Paradoxalmente esta relação não se vê refletida na coleção do quai Branly, que conta apenas 98 objetos do Haiti<sup>588</sup>. Recentemente, ao tentar montar uma vitrine sobre as Américas negras contendo objetos de vodu de origens diversas nas Américas, o conservador constata não possuir objetos suficientes sobre o vodu haitiano. “Então, me reuni com a minha direção e estou, neste momento, em vias de pesquisar e de conversar com pessoas do Haiti para eventualmente talvez comprar representações vodu”<sup>589</sup>, afirma ele, sobre esses objetos que ‘faltam’ à sua vitrine imaginada.

Desde o início se estabeleceu que se tentaria escapar de “um discurso muito monolítico” sobre as culturas<sup>590</sup>, como o que era adotado pelo *Musée de l’Homme*, buscando uma multiplicação das abordagens apresentadas. Por esta razão também foi estabelecido que ao menos 50% do espaço expositivo seria dedicado a exposições temporárias, e a ideia é a de se criar uma polifonia de modo que estas atuem de maneira complementar à museografia permanente. Buscando honrar esta polifonia, André Delpuech, atualmente vem tentando mudar o perfil da exposição idealizada no momento de criação do museu. Uma das mudanças mais evidentes é a tentativa de se incorporar à exposição elementos da arte popular, particularmente da América Latina.

Tal reflexão sobre o enriquecimento das coleções tem o objetivo de manter a exposição permanente do museu viva, e mostrar aspectos das culturas no presente. Tendo em vista este novo ‘dinamismo’, foi adquirido, em 2010, um conjunto de objetos utilizados na dança da *Diablada*, vindo de Oruro, uma cidade do leste da Bolívia. Criadas e utilizadas entre 1961 e 2009, cinco máscaras e nove fantasias completas do conjunto de personagens provenientes da Fraternidade artística e cultural da *Diablada* de Oruro foram colocadas em exposição, em 2011, no platô das coleções. A *Diablada* é representada durante o carnaval da cidade mineira, mesclando as celebrações da Virgem de Socavón com rituais ameríndios dedicados ao florescimento e ao renascimento do mundo natural e mineral. Essa dança teatral faz o sincretismo entre crenças católicas e crenças ameríndias, representando Lúcifer, escoltado de uma legião de demônios, por um lado, e do arcanjo São Miguel, por outro. E se essa dança representa na religião

---

<sup>588</sup> DELPUECH, André. Un monde nouveau. *La Gazette Drouot*, Hors-série, p.96-105, 2011. p.105.

<sup>589</sup> Id. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>590</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

católica a luta do bem contra o mal, que termina com a vitória dos anjos, aqui o diabo, sob todas as suas formas, encarna uma força positiva em relação à divindade ameríndia do Supay, que ele representa. As fantasias muito coloridas e consideradas esteticamente “espetaculares”<sup>591</sup> foram instaladas em 2011 no platô das coleções, ao lado de máscaras bolivianas antigas, que já se encontravam na coleção, demonstrando a evolução e o dinamismo desta ‘arte popular’. Observando o espaço expositivo onde elas estão localizadas, este é o ponto da exposição em que o maior número de adultos e, principalmente, crianças param para olhar e fotografar. Em abril de 2012, em um evento cultural do museu, o grupo boliviano *Nueva Generacion*, apresentou esta dança tradicional no *hall* de entrada do quai Branly, com as máscaras e fantasias do *Diablada*, para um público amplo que pôde ver, enfim, ‘as máscaras dançarem’.

Logo, fica evidente no *Musée du quai Branly* a especificidade do objeto etnográfico em exposição. Ainda que se trate de um museu nos moldes de um museu de arte, comprometido com a exploração de uma estética específica dos ‘Outros’, neste os objetos não são meramente objetos de contemplação, porque o que caracteriza um objeto etnográfico é a sua ligação a uma ação ou uma performance.



Figs. 11, 12 e 13: Fantasias e máscaras da dança do Diablada da Bolívia. *Musée du quai Branly*, 2011.

A escolha, aparentemente arbitrária, pela *Diablada* (entre os mais diversos tipos de carnavais latino-americanos) se deu a partir do contato da equipe do museu com o

<sup>591</sup> DELPUECH, André. Un monde nouveau. *La Gazette Drouot*, Hors-série, p.96-105, 2011. p.104.

próprio grupo de carnaval, indicado por um conservador boliviano que trabalhou momentaneamente no quai Branly. Este conjunto de objetos, para Delpuech, coloca a questão sobre “onde devemos parar?”. A incorporação de objetos contemporâneos à coleção, incluindo a possibilidade próxima de se criar uma instalação sobre arte popular mexicana, vem mostrando o quanto o trabalho sobre o patrimônio americano pode tomar direções variadas e, em grande parte, impensáveis. Não se pode dizer, até o momento, que estas novas incorporações vêm traindo a concepção levistraussiana dos mitos para introduzir as Américas aos europeus.

## 2.2 A arte como linguagem

A linguagem da arte permite ao *Musée du quai Branly* associar mundos distantes, amalgamar culturas que antes haviam sido separadas pela etnologia e pelas salas e vitrines dos museus etnográficos ditos clássicos. Se no *Musée d'Ethnographie*, bem como no *Musée de l'Homme*, a arte estava *incorporada* à etnografia, sendo estes museus de etnografia também fontes de inspiração para os artistas, ao contrário, no *Musée du quai Branly* a lógica é inversa: é a etnografia que está *incorporada* na arte, caracterizando um museu de arte que pode servir de centro de pesquisa para etnógrafos. Servindo simultaneamente à arte e à etnologia, o quai Branly se apresenta como *plataforma* se permitindo ser usado por diversos agentes. Uma ideia cara a museólogos atualmente, a do museu como ‘plataforma para se saltar’<sup>592</sup>, é, neste caso, colocada em prática em sentido amplo. O *museu-plataforma* é visto como centro de gravidade para abordagens distintas (ainda que controladas) e variadas experiências sobre o patrimônio.

Por outro lado, assim como a arte torna possível experiências diversas, é preciso constatar que *a arte também exclui*. Como uma linguagem dominante, a linguagem artística nos museus europeus – como já demonstraram Bourdieu e Darbel – opera como uma ferramenta de distinção. Segundo os autores, partindo do fato de que a obra de arte se apresenta como uma individualidade concreta que não permite jamais que se deduzam os princípios e as regras que definem um estilo, a aquisição dos instrumentos que tornam possível a familiaridade com a linguagem artística só se opera por meio de

---

<sup>592</sup> DE CASTRO LAEMMLI, Ana Maria Rey. XV Encontro Anual do ICOFOM LAM / XXIX Encontro anual do ICOFOM. Alta Gracia, 10 de outubro de 2006. (Comunicação oral)

um longo processo de familiarização, que atravessa a educação<sup>593</sup>. A “ilusão do gosto puro e desinteressado”, que não depende senão de uma subjetividade e que não tem por finalidade senão o deleite, é revelada pela correlação das práticas estéticas com a pertença social e os “hábitos sociais do gosto”, a “distinção” pela posse de “bens simbólicos” (educação, competência, linguística ou estética)<sup>594</sup>.

Apesar da ampliação dos programas educativos recentes de inclusão e ação social que facilitaram, efetivamente o acesso ao museu, a arte, ainda como uma linguagem dos privilegiados ‘que falam esta língua’, atua como barreira para que chegue ao museu apenas um público determinado. Não se pode deixar de notar, no *Musée du quai Branly*, que este se dirige essencialmente ao público francês, branco e educado, e que este é hoje o público que o museu atrai (como já observado no Capítulo 1). Apesar dos investimentos recentes em instrumentos de inclusão pelos museus europeus, ao se adotar a linguagem da arte, fala-se apenas com uma classe social específica. Bourdieu e Darbel<sup>595</sup> denunciam o fato de que os museus, ao invés de serem os instrumentos de uma possível democratização do acesso à arte, agravam a separação entre não conhecedores e iniciados, e acabam por multiplicar os obstáculos invisíveis, particularmente pela falta de explicações sobre as obras, supérfluas para os iniciados, mas necessárias aos não iniciados. Há, portanto, um muro invisível construído no quai Branly que escapa a sua arquitetura e que existe para além da vontade explícita de seus idealizadores. O museu que exhibe a sua transparência sobre o Sena e que pretende ser aberto aos mais diversos públicos não é receptivo a todas as diferenças que configuram uma Paris culturalmente diversa. Basta contrapor o público geral que se vê nas exposições do museu, com os frequentadores diários dos metrô parisienses – onde o quai Branly coloca os seus cartazes de divulgação – para termos uma ideia da diversidade cultural que fica do lado de fora da instituição.

Neste sentido, o *Musée du quai Branly* é um museu voltado para a elite francesa reificar o seu ‘gosto’ por um gênero de arte que agora encontra o seu espaço de legitimação e de permanência. Para os ingênuos, os leigos ou os não introduzidos às “*artes primeiras*”, resta apenas o espaço para a imaginação – que já é bastante, se esta não tivesse direcionada para a imaginação dos ‘Outros’ como ‘selvagens’ relegados ao

---

<sup>593</sup> BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. **L’amour de l’art**. Les musées d’art européens et leur public. Paris : Les Éditions de Minuit, 2011 [1969]. p.104.

<sup>594</sup> HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2008. p.73.

<sup>595</sup> BOURDIEU & DARBEL, op. cit., passim.

'fim do mundo'<sup>596</sup>. Assim, Bourdieu chama a atenção para o fato de que as relações de comunicação, que são por excelência relações de trocas linguísticas, são também relações de poder simbólico<sup>597</sup>, que excluem ou incluem pessoas em determinados processos sociais, gerando uma hierarquização do mundo social. Se o gosto pelo belo é o resultado de uma racionalização, de uma emoção suscitada pela decifração da arte como arte (isto é, uma inteligibilidade da arte), então, para os não iniciados, a experiência será exclusivamente sensorial, correndo o risco, no caso do quai Branly, de se basear nos estereótipos do senso comum.

Sendo assim, o museu que busca promover uma '*descolonização*' dos objetos através da arte, ao dissociá-los dos seus contextos coloniais, não realiza, em nenhum sentido, uma '*descolonização*' das pessoas. Para o museu, a linguagem da arte foi necessária para se produzir uma forma considerada 'justa' de se apresentar os objetos. Logo, o desenvolvimento das operações de qualificação e de generalização, que, como apontam Boltanski e Thévenot, repousa sobre o emparelhamento das exigências de *justiça* entre os homens e as obrigações do *ajuste* entre as coisas<sup>598</sup>, dá *os meios de se tratar objetos aparentemente muito diferentes com as mesmas ferramentas conceituais*. Trata-se, na prática, de uma reificação estética dos objetos que tem como consequência um enquadramento das sensações. Mas, esta lógica que perpassa os objetos no museu deixa uma questão: onde estão os *Outros* neste museu dos Outros?

Para Amselle, na lógica que define as coleções do quai Branly onde se encontram o que o autor denomina de objetos "desativados" produzidos pelos ancestrais dos 'selvagens' que hoje vivem nas cidades do dito 'Ocidente', tanto no que se refere ao selvagem exótico quanto ao selvagem doméstico, a bipartição espacial e categorial entre a floresta primordial e a selva das cidades se mantém<sup>599</sup>. Reifica-se a separação entre natureza e cultura, e o *museu-selva* tem, então, o sentido de ressaltar as obras como se brotassem do próprio meio natural. A linguagem das *artes primeiras*, como se vê no *Musée du quai Branly*, está pautada em uma espécie de '*assinatura anônima*' das obras. No contexto fluido do museu, cada obra não tem um autor, mas é assinada pelo

---

<sup>596</sup> O "*but du monde*" como uma ilusão de grande representatividade na cultura francesa, desde nos museus até na televisão.

<sup>597</sup> BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire**. L'économie des échanges linguistiques. Paris: Fayard, 2009. p.14.

<sup>598</sup> Boltanski e Thévenot utilizam a diferença entre os conceitos de *justiça* (legal) e *justeza* (exatidão) que implicam eficácia. BOLTANSKI, Luc & THÉVENOT, Laurent. **De la justification**. Les économies de la grandeur. Paris: Gallimard, 1991. p.20.

<sup>599</sup> AMSELLE, Jean-Loup. **Révolutions**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010. p.39-40.

continente a que pertence, ou, algumas vezes, pelo grupo ou região de onde provém. A assinatura individual é abolida da obra, na maioria dos casos<sup>600</sup>, para que ela se torne *arte primeira*. Este anonimato das obras, que significa uma eliminação simbólica dos seus produtores, é, com efeito, um atributo de valor, e pode conferir um preço mais elevado a uma obra quando ela não tem autor. Como afirma um colecionador, “aquilo que me agrada na arte primitiva é que o descarte do indivíduo que produziu a obra faz com que nos mantenhamos unicamente na obra. *Amamos a obra de arte em primeiro lugar*”<sup>601</sup>. Sem o autor, o objeto ‘fala por si só’. Ele não é um intermediário, mas é o interlocutor mesmo de uma cultura e o testemunho de sua vida precedente. Deste modo, quem cria a obra de arte como tal são os colecionadores<sup>602</sup>, o mercado, e, por fim, o museu, de modo que a linguagem da arte é uma linguagem do Ocidente. O museu replica a realidade do mercado de arte, abandonando, assim, a possibilidade de uma museologia crítica e do valor interrogativo da representação. Assim, a sua performance nasce infértil.

Os *militantes das artes primeiras* são aqueles que constituem uma expertise que se vê pulverizada entre os agentes do mercado, os colecionadores, e em alguns sujeitos intermediários entre o mercado e o meio universitário. Por fim, o objeto no museu se encontra duplamente qualificado já que este não pode ser definido somente como museu de arte, ou como museu de ciência ou de etnografia. Este é um museu etnográfico, que está baseado na etnografia para assegurar a ‘justiça’ da entrada de um objeto na cadeia museológica, mas que recorre, por outro lado, à arte para que estes mesmos objetos estejam ‘ajustados’ entre si mesmos e em relação ao olhar do observador contemporâneo – que já não busca a fidelidade da ciência, mas que se atrai, em grande medida, por uma beleza familiar das peças ‘exóticas’.

---

<sup>600</sup> A exceção se dá apenas no caso das obras de artistas, já reconhecidos tanto pela crítica quanto pelo mercado, que, além de circularem no mercado das artes primeiras, têm o estatuto duplo de obras de arte contemporânea, e por isso são, muitas vezes, assinadas e sua autoria individual é reconhecida.

<sup>601</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l’art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.68. Grifos nossos.

<sup>602</sup> O papel dos críticos de arte também tem importância neste sentido. Todavia, o que se observa em relação às artes primeiras, e sobretudo nas publicações especializadas, é que os próprios colecionadores ganham a palavra como especialistas, eles mesmos se consagrando como produtores de conhecimento sobre as obras.

### 2.3 A arte como experiência

A partir do momento em que o próprio trabalho etnográfico passa a ser visto como subjetivo e a experiência do etnógrafo como impossível de ser representada por objetos, deixa de existir uma hierarquia de valores entre o objeto de arte e o objeto etnográfico, isto é, um não é mais legítimo do que o outro, já que as duas categorias se referem a distintas formas de se imaginar a diferença. O que existe, de fato, são situações ou encontros em que o espectador pode experimentar o autêntico a partir do contato com uma obra. A museologia da apresentação, das técnicas expositivas, vem, de um certo modo, relativizando o valor do original e chamando a atenção para seus substitutos – virtuais, materiais, falsificações das mais diversas naturezas – de modo que o objeto musealizado é muito mais apresentação e discurso do que matéria autêntica.

Esta face da autenticidade nos museus diz respeito a um efeito sensório-motor que, segundo Bernard Deloche<sup>603</sup>, envolve o visitante em uma experiência sensível. A partir de um olhar que toca as coisas corporalmente, o observador é conduzido a percorrer com os olhos o objeto exposto, explorando “a tensão entre verticalidade e horizontalidade, o jogo dos oblíquos, etc.” Assim, diante da *Victoire de Samothrace*, no *Musée du Louvre*, o olhar do visitante “se eleva a partir da base da escultura seguindo o movimento de torção que o enlaça até as asas”<sup>604</sup>. Esta experiência sugere e induz o deslocamento físico do visitante no espaço do museu. Mas Deloche garante que a experiência estética não para aí, uma vez que ela suscita um leque de variadas imagens, “um verdadeiro delírio na consciência do visitante”. E, então, o espectador pode perfeitamente imaginar a escultura sobre a proa de um navio ou em um jardim, e estas imagens se sobrepõem umas às outras, de maneira puramente sensível até uma percepção racional. A teoria do efeito estético, que ganha sentido e é colocada em prática através da museografia, é, portanto, renovada na medida em que a museologia da apresentação, privilegiando o poder da estimulação de todo encontro sensível com o objeto, sugere naturalmente a aplicação de formas de otimizar a relação sensível.

A partir deste exemplo, fica evidente que a apresentação incondicional do original perde grande parte de seu interesse em detrimento de objetos – falsos ou originais – que exercem maior impacto sobre o visitante. A experiência sensível que

---

<sup>603</sup> DELOCHE, Bernard. Le multimédia va-t- il faire éclater le musée ? p. 46-50. **ICOFOM Study Series** – ISS 33b, 2002, p.48.

<sup>604</sup> DELOCHE, loc. cit.

promove a *Victoire de Samothrace*, desde o momento em que o visitante está no meio da escadaria que leva até ela, em parte, independe de sua autenticidade. Sua forma, mesmo que em uma réplica bem feita, envolve os sentidos inevitavelmente na maneira descrita pelo autor. Não há como escapar da retórica do falso, quando esta é bem construída e produz por si só um tipo de experiência do autêntico sem o objeto autêntico, ou com o objeto que é inventado como autêntico, como objeto de valor ou como obra de arte segundo determinados padrões. Há apenas uma ressalva: a ilusão produzida no contexto de uma exposição deve obedecer a uma ética própria, e, no momento certo, o museu conduz o visitante de volta à realidade.

O sentimento que desperta uma obra em exposição não depende necessariamente de sua autenticidade, mas da percepção de que ela seja autêntica. No caso das *artes primeiras*, a emoção diante do objeto – qualificada como estética – é aquela suscitada pelos objetos através de sua percepção sensível, mobilizada sobretudo pela visão, o toque e o odor<sup>605</sup>, isto é, a simples consciência de sua presença. Tal emoção é *primeira* porque, antes de qualquer racionalização, ela opera sensivelmente no sujeito confrontado com o objeto, dando a alguns o sentimento de se estar sendo *re-enviado* à experiência de uma relação primordial com o mundo<sup>606</sup>. Os objetos, assim, são portadores de *mundos imaginados*, e a sua ‘verdade’ depende tanto da sua capacidade de evocar estes mundos como da capacidade do observador de imaginá-los.

Neste sentido, o segredo ‘guardado’ nos objetos pode produzir um efeito de *coisa sagrada* no observador – efeito este que é possível de ser evocado através da arte. Constituído, notadamente, de tudo o que se pode ignorar a seu respeito, a parte secreta do objeto também é feita daquilo que o seu detentor (ou o observador, nos museus) imagina da sua função primeira, religiosa de preferência, que faz dele um mediador com o intangível. Portanto, ao abolir os contextos na apresentação dos objetos, o *Musée du quai Branly* abre espaço para a imaginação e a criação; como resultado desta abordagem, no caso deste museu, aquilo que é *imaginação* pode ser naturalizado como *realidade*.

Diferentemente da maioria das experiências intelectuais, a experiência artística será de tipo afetivo, mas ela não implicará na abolição dos sujeitos nesse encontro com o objeto, já que não se trata de uma experiência meramente contemplativa, mas de uma resposta ao contato com a arte. O objeto, pois, não é estritamente uma coisa: no *museu-*

---

<sup>605</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l’art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.54.

<sup>606</sup> Ibidem, p.56.

*teatro*, ele pode se tornar uma realidade mascarada, presa à sua definição material restrita. Dito de outro modo, é a vontade de se conhecer o que está por detrás do objeto (que não equivale a uma busca real por esse conhecimento) que nutre um laço místico que o observador pode estabelecer com ele. Se, por sua vez, o conhecimento do contexto original do objeto pode ser, eventualmente, prejudicial à experiência estética, a razão não é a da sua incompatibilidade com o distanciamento necessário do espectador, mas, inversamente, o fato de ele se opor ao “investimento fantasmático do colecionador”<sup>607</sup> ou do visitante de um museu. É preciso o desconhecimento para se poder imaginar e sonhar. A experiência estética, assim, contém em si um paradoxo, sendo ela também uma experiência cognitiva que requer a falta de conhecimento como premissa. Ela se beneficia do espaço existente entre o cognitivo e o emotivo para se tornar em si um modo de conhecimento<sup>608</sup>. Ela é uma experiência simultaneamente afetiva e analítica. Ao mesmo tempo em que as *artes primeiras* demandam uma liberdade cognitiva, muitas vezes, algum conhecimento sobre a obra pode ser necessário para dar asas à imaginação. Neste sentido, existiria uma congruência entre o conhecimento estético intuitivo de um objeto e a sua significação anterior de tipo etnológico.

Contrariando uma ideia da universalização da experiência artística, no campo estabelecido a partir da interação entre aquele que percebe e aquele que é percebido, a compreensão da obra suporia “a capacidade de se deixar afetar por ela”, instantaneamente e de modo evidente<sup>609</sup>, então a experiência estética das *artes primeiras* não estaria completamente livre de um tipo de condicionamento social como pensaram inicialmente os surrealistas. Com efeito, o que não consideraram aqueles que inventaram o quai Branly é que para se permitir ‘tocar’ pelas obras é preciso pertencer a uma categoria específica que está predisposta a desenvolver um certo imaginário sobre elas.

O problema de ter a emoção suscitada pelo belo como critério, uma vez que o museu segue os critérios estabelecidos por colecionadores, é o de que, no caso destes últimos, o valor subjetivo atribuído aos objetos depende estritamente da intensidade que os artefatos liberam em cada pessoa<sup>610</sup>. Se uma hierarquia das *artes primeiras* é traçada com base nas emoções de cada um, como atestam os colecionadores privados, como adotar os mesmos critérios do mercado (variantes e arbitrários), em um museu nacional?

---

<sup>607</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l'art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.100.

<sup>608</sup> DERLON & JEUDY-BALLINI, loc. cit.

<sup>609</sup> Ibidem, p.103.

<sup>610</sup> Ibidem, p.56.

Ao inventar um novo estatuto para o objeto etnográfico, o de obra de arte, a museologia do quai Branly produz uma nova concepção da autenticidade. Nela as diferentes formas de autenticação podem ser cruzadas e combinadas de maneira irrestrita. A noção de autenticidade está totalmente ligada à ideia de origem. Mas a origem, em si, no caso das artes, pode se fazer presente na repetição, na falsificação, e tem mais a ver com a experiência de uma origem presumida do que de uma continuidade real. Este capítulo teve como objetivo não o de buscar uma definição para o ‘autêntico’, mas sim o de investigar como este vem sendo *encenado* no *Musée du quai Branly* atualmente.

### 3. Magia e musealização: a performance do museu como ato mágico

Os objetos nos museus constituem o “teatro de um segundo nascimento”<sup>611</sup>, como na expressão de Fabrice Grognet. A partir de 1878, quando começam a entrar no *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, os objetos etnográficos coletados das populações não europeias deixam de pertencer àqueles que os produziram, perdem a sua função inicial e se tornam “testemunhos” para os etnógrafos que os coletaram e depois “objetos de arte” para os colecionadores e artistas. O objeto, assim, entra em uma nova vida na cadeia museológica, e adquire novos usuários que o irão integrar em suas práticas e discursos. Ao entrar para um museu etnográfico, como quem inicia uma nova vida social, o objeto atravessa determinados ritos de passagem:

Désinsectisé, en quelque sorte « purgé » des éléments indésirables de son lointain passé, il est mesuré, déclaré à l’inventaire, comme un nouveau-né. Il peut alors entamer en galerie sa vie publique de témoin scientifique sous la tutelle de son père adoptif : l’ethnologue.<sup>612</sup>

Posteriormente, o processo de desmantelamento do *Musée de l’Homme* para que fosse formado o *Musée du quai Branly* marcou o fim de uma vida museológica e o início de outra para objetos que já haviam atravessado um conjunto de transformações ao longo de suas trajetórias. Como descreveu Sally Price, os objetos retirados do *Musée de l’Homme* e do MNAAO, enquanto o novo prédio que ocupariam ainda estava em construção, foram transferidos para laboratórios no *Hôtel Berliet*, em Paris, onde

---

<sup>611</sup> GROGNET, Fabrice. Objets de musée, n’avez vous donc qu’une vie? **Gradhiva** [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008. URL : <http://gradhiva.revues.org/473>, p.2.

<sup>612</sup> “Desinsetizado, de todo modo “purgado” dos elementos indesejáveis de seu passado distante, ele é medido, declarado no inventário, como um recém-nascido. Ele pode então dar início, em galeria, à sua vida pública de testemunho científico sob a tutela de seu pai adotivo: o etnólogo.” (Tradução nossa) GROGNET, loc. cit.

permaneceram por três anos, entre 2001 e 2004<sup>613</sup>. Estes foram tratados individualmente em um processo de transformação museológica dos mais avançados no mundo. Eles foram reetiquetados, medidos, pesados, inventariados, limpos, reparados, desinfetados e fotografados, peça a peça, em um processo ritualizado. Ao ser retirado de um contexto social, muitas vezes sagrado, porque permeado de religiosidade, um objeto (ou um objeto ritual) atravessa um processo de 'dessacralização' nas mãos do seu coletor ou comprador. Quando um objeto entra para um museu etnográfico, em geral, seu contexto lhe é reintroduzido e ele é reencenado como testemunho autêntico. Ao entrar para um museu de arte, diferentemente, ele é envolvido por um outro tipo de discurso que mimetiza uma *sacralidade museal*. Em ambos os casos o objeto foi alterado. Ele deixa de realizar a sua função anterior – ritual ou banal – para apenas representar, e às vezes encenar, tal função.

A sacralidade dos museus de arte é construída, assim, em um gênero de performance que se instaura a partir dos objetos. Há, portanto, um caráter performativo nos processos de musealização que caracterizam os museus como instituições que estão entre o ritual e o teatro. Diversos são os artifícios capazes de produzir tal sacralidade investida nos objetos no museu. Antes mesmo da abertura do *Musée du quai Branly*, uma performance das *artes primeiras* já havia sido inaugurada no *Pavillon des Sessions*, no museu do Louvre, que tinha como objetivo sustentar a crença na autenticidade das obras expostas. No ano de 2003, diversas sessões com contadores de histórias foram organizadas no *Pavillon des Sessions*, criando no espaço expositivo “uma atmosfera propícia à desorientação” e lançando “um olhar ‘não ocidental’ sobre as coleções”<sup>614</sup>. Foram encenados contos africanos, enfocando a importância dos ancestrais, a ligação do homem com a natureza e o papel dos objetos como intermediários entre os ancestrais. E, assim, uma performance sobre os Outros era construída ao mesmo tempo em que se construía o prédio do novo museu.

Atualmente diversos são os artifícios performativos que sustentam a 'sacralidade' que o quai Branly busca emitir, muitos deles comumente usados nos grandes museus de arte na França. No caso de objetos icônicos, que têm como principal exemplo a *Monalisa*, no Louvre, o museu 'inventa' o objeto-imagem, que passa a ser infinitamente reproduzido. Como apontou Jean Bazin, cada visitante tem uma foto da

---

<sup>613</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. p.116.

<sup>614</sup> *Rapport d'activité* do museu, referente ao ano de 2003. p.101. Disponível em: <[www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)>. Acesso em: dezembro de 2011.

Monalisa em seu guia turístico (o que permite reconhecê-la) e é levado a comprar uma outra na saída (para guardar como lembrança). Desde sua inauguração, o *Musée du quai Branly* tentou traçar a mesma estratégia de *marketing* (ou de magia) dos grandes museus parisienses, reproduzindo sobre diversas mídias os objetos-imagens que se empenha em criar – como cartões-postais, imãs de geladeira, chaveiros e marcadores de livros. Trata-se da tentativa de gerar nas pessoas a crença no 'efeito da obra', que leva o visitante a se emocionar diante do objeto 'original' por motivos que independem do seu julgamento estético. Ao se deparar com imagens conhecidas, exaustivamente reproduzidas nas mídias de todos os tipos, o visitante se emociona por estar, naquele instante, diante da obra autêntica, que é original por que deu origem às suas bem conhecidas cópias. É a identificação do autêntico – em contraposição à reprodutibilidade infinita das cópias – que produz no visitante uma suposta crença na eficácia do museu.

A Monalisa do Louvre, como aponta Bazin, admirada não por ser bela ou feia, mas por ser autêntica, não teria a chance de ser autêntica se existisse apenas um único exemplar que não fosse reproduzido<sup>615</sup>. Trata-se, para Bazin, de uma forma de fetichismo – segundo o qual as coisas remetem a si mesmas – capaz de ser identificada em alguns museus franceses, de modo que a ideia de que um objeto de museu possa constituir um fetiche e uma obra de arte, simultaneamente, deixa de ser tão impensável. Os objetos das *artes primeiras*, por sua vez, não se distanciam desta lógica, sendo ela a responsável por estes serem mostrados no museu do Louvre como obras de arte, sem perderem o estatuto de *fetiches*. E se a lógica de um fetiche é a de não se referir a nada, mas a si mesmo, aí está, então, uma explicação para a exclusão de quase toda informação etnográfica sobre os objetos no espaço expositivo.

Sendo assim, em geral, nos processo de musealização, tem-se um processo incontornável de 'ressacralização', que é um reencantamento das coisas do real em uma nova instância do real. Nos museus os objetos são revalorizados no sentido de se colocarem a criar novos mundos de significações. Aqui vale remeter ao mundo social descrito por Mauss a partir da análise da dádiva, o mundo em que as coisas circulam ininterruptamente através de múltiplos *potlatch* que se encadeiam, e que é um mundo encantado constituído de coisas preciosas que gravitam em torno de coisas mais preciosas ainda, de coisas sagradas que, por sua vez, permanecem imóveis, no interior

---

<sup>615</sup> BAZIN, Jean. Des clous dans la Joconde. pp.521-545. In: BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L'anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis,2008. p.529.

dos clãs, onde, segundo Godelier, “os deuses as deixaram”<sup>616</sup>. As coisas no museu compartilham dessa preciosidade, e, ainda que não se acredite, de fato, que foram deixadas pelos deuses, elas são guardadas para atrair outras coisas e pessoas sobre as quais atuam com sua força. Pode-se dizer que o gosto pelas imagens dos Outros, seu mistério, seu misticismo e sua beleza, que se disseminou na sociedade francesa como um sintoma do colonialismo, significou, de fato, um tipo de adoração, ou de culto dessas imagens enigmáticas do desconhecido. Esta adoração como metáfora para explicar o ‘amor pela arte’ envolve um tipo de sacralidade fundada no desejo exaltado de se aproximar espiritualmente de um universo materialmente distante.

‘Objetos sagrados’, aqueles que fazem a ligação entre dois mundos que por alguma razão foram separados, são *objetos liminares*, que não constituem uma coisa só em si, mas que representam simultaneamente o ser e o não-ser como em um estágio liminar<sup>617</sup>. Estes objetos são postos a representar duas coisas (uma presente e outra ausente) ao mesmo tempo, ligando e *re*-ligando realidades distintas. No contexto particular dos museus, onde tais objetos liminares são produzidos, estes ganham o nome de *objetos musealizados*, de patrimônio ou mesmo de objetos de memória, e eles operam na relação simbólica entre algo que se vê, e algo que se deseja ver, mas que está ausente.

A insistência recorrente dos colecionadores de se referirem ao aspecto ritual, mágico e sagrado das *artes primeiras*, como apontam Derlon e Jeudy-Ballini, leva a considerações variadas. Ela participa de estereótipos primitivistas, mas também diz respeito a alguns aspectos da civilização ocidental, exprimindo uma nostalgia pelo laço supostamente estreito entre o homem, a natureza e o cosmos, que a modernidade teria rompido<sup>618</sup>. O elemento mágico e sagrado que esses objetos supostamente evocam, tem a ver principalmente com o mistério mesmo da condição humana. A sacralidade das *artes primeiras* está ligada a um tipo de transcendentalidade que engloba tanto a sobrevivência no tempo quanto nos espaços. O objeto ‘sagrado’ é a manifestação da permanência, e, ao mesmo tempo, ele representa a transmissão cristalizada. Da mesma forma ele é uma transcendência da própria cultura do observador, e, portanto, ele é sentido como sagrado porque tem em si a potência de fazer com que o observador (europeu) saia de si mesmo e embarque em uma *outra* ordem lógica, material, metafísica.

---

<sup>616</sup> GODELIER, Maurice. **L’énigme du don**. Paris : Flammarion, 2008. p.85.

<sup>617</sup> Ver TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

<sup>618</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l’art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.78.

Logo, pode-se concluir que o julgamento estético está fundado mais sobre aspectos fortemente ligados aos imaginários dos observadores do que sobre os critérios estritamente formais das obras, ainda que uma coisa induza à outra, e o olhar do observador não exista sem a obra. De todo modo, não é porque ele é belo que o objeto faz com que o observador sonhe e veja o mundo diferentemente; é porque ele faz sonhar e ver o mundo diferentemente que ele é belo<sup>619</sup>. Sendo assim o belo não constitui uma característica intrínseca do objeto, pois ele é produzido a partir de sua interação com as pessoas. O objeto funciona como um transporte de emoções, e, em troca, recebe o estatuto de belo.

Como um fenômeno social do Ocidente, um museu, e particularmente um museu de arte, constitui um tipo próprio de sacralidade não religiosa baseado em concepções ocidentais. Assim, ele busca, em sua ação, neutralizar todas as outras acepções do sagrado quando se está dentro de suas paredes. Em outras palavras, os museus tradicionais do ocidente, ao se caracterizarem como instituições laicas, interpelam uma sacralidade que representa, ela mesma, a neutralização de todas as outras formas do sagrado religioso. Segundo esta visão, o culto moderno aos monumentos seria a consequência de uma “transferência de sacralidade”<sup>620</sup>, tendo os objetos patrimoniais tomado o lugar dos ‘tesouros’ religiosos ou reais, no sistema simbólico das sociedades modernas submetidas a um processo de “desencantamento”<sup>621</sup>. Através da musealização, pode-se perceber uma ‘elevação’ do objeto à categoria de patrimônio, que se dá como uma espécie de atribuição mágica a um objeto determinado, ou a um espaço a que se atribui valor, fragmento do mundo que, imediatamente, ganha o sentido de excepcionalidade sobre a totalidade – ele representa-a e contém todo o resto em si, ou ainda, representa algo que se vê para além do mundo da matéria.

Se considerarmos a *musealidade*, definida por Ivo Maroevič como a característica de um objeto material que, *inserido em uma realidade, documenta outra realidade*<sup>622</sup>, ou, na acepção de Zbyneck Stransky, como *qualidade das coisas*

---

<sup>619</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l'art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.81.

<sup>620</sup> HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. p.29.

<sup>621</sup> GAUCHET (1985 apud HEINICH, 2009).

<sup>622</sup> MAROEVIČ, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. In: SIMPÓSIO ANUAL MUSEOLOGIA E MEMÓRIA. **ICOFOM**. Comitê Internacional de museologia/ICOFOM. Paris, Conselho Internacional de Museus/ICOM, 1997.

*musealizadas*<sup>623</sup>, esta diz respeito a um estado inicial da musealização, de separação ou suspensão (que exigiria, de um certo modo, a extração – simbólica ou real – do contexto de origem<sup>624</sup>). *Musealidade* é, portanto, o valor não material de um objeto que propicia a sua musealização. Trata-se de uma ressignificação necessariamente. Pode-se dizer que a *musealização*, por sua vez, é o ato de produzir objetos inalienados e inalienáveis, que têm a função de “representar o irrepresentável”<sup>625</sup>. Ela nasce com a musealidade, que pode ser entendida, sociologicamente, como um tipo de consenso nos grupos humanos, ou em determinadas parcelas da sociedade, que lhes confere sentido e lhes permite existir na esfera do simbólico. Por isso, podemos traçar uma breve analogia entre a musealização e o ato mágico no conceito antropológico elaborado por Marcel Mauss.

Entendendo a magia como forma primeira do pensamento humano, Mauss afirma que, como fenômeno que compreende agentes, atos e representações<sup>626</sup>, a magia como um todo, e os ritos mágicos em geral, são fatos da tradição. Ou seja, atos que não se repetem, não são mágicos. E, da mesma forma, atos cuja eficácia todo um grupo não crê, também não o são. O autor ainda aponta que, sendo a simpatia “característica necessária e suficiente da magia”<sup>627</sup>, os ritos mágicos são simpáticos e os ritos simpáticos são mágicos. Sendo assim, de acordo com Mauss, na simpatia, “a parte está para o todo assim como a imagem para a coisa representada”<sup>628</sup> em um processo que muito se assemelha àquele que chama-se hoje de *musealização* – e que está por detrás da lógica do objeto “representativo”, como objeto simpático, no *Musée du quai Branly*.

O mistério também está presente na magia. Como característica fundamental das cerimônias mágicas mencionada por Mauss, estas não costumam ocorrer no templo ou no altar doméstico, “mas geralmente nos bosques, longe das habitações, na noite ou na sombra”<sup>629</sup>. Mesmo lícito, o ato mágico se esconde: “mesmo quando é obrigado a agir

---

<sup>623</sup> BARY, Marie-Odile de, TOBELEM, Jean-Michel (dir.). **Manuel de muséographie**. Petit guide à l'usage des responsables de musée. Biarritz: Option Culture, 1998. p.229.

<sup>624</sup> Stransky enfatiza que é preciso que o contexto de onde o objeto foi ‘retirado’ seja documentado – já que há a separação de elementos – para que possa haver a restituição. Sem a documentação acompanhando-a, a coisa selecionada não pode se tornar uma ‘*musealia*’ (objeto de museu). (STRANSKY, 1995 apud BARY, TOBELEM, 1998). E nesta perspectiva musealidade e musealização estão ligadas ao registro como forma legal de conferir valor a um bem (ou de tradução do valor simbólico já existente em estatuto patrimonial reconhecido por lei).

<sup>625</sup> GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007. p.85.

<sup>626</sup> MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p.49-185. p.55.

<sup>627</sup> A simpatia sendo aquilo que prevê que semelhantes produzem semelhantes, da mesma forma que coisas que já estiveram em contato continuam a agir umas sobre as outras. Ibidem, p.50.

<sup>628</sup> MAUSS, loc. cit.

<sup>629</sup> Ibidem, p.60.

diante do público, o mágico busca evadir-se; seu gesto se faz furtivo, sua fala indistinta”<sup>630</sup>. E assim, o isolamento aqui, como o segredo, é um sinal quase perfeito da natureza íntima do rito mágico; “o ato e o ator são cercados de mistério”. Esse mistério, constitutivo do ato mágico, onde quer que ele ocorra, pode ser explicado como um desconhecimento comum entre o mágico e seu cliente, e não é a mesma coisa que a simples cumplicidade no secreto<sup>631</sup>. Dessa maneira, o acesso ao ato mágico – como testemunha, como ator, ou como mero observador – confere certo valor simbólico ao indivíduo no grupo, já que este também passa a fazer parte dos dois mundos.

Assim, do mesmo modo pelo qual o mágico atua, a experiência museal atribui valor na dialética do mistério e da revelação. E é neste sentido que objetos são ‘elevados’, isolados, valorizados, revestidos de magia, e se tornam patrimônio – categoria mágica que os permite transcender a realidade e os remete a um real remoto, imaginado e idealizado, que legitima o seu poder. Mas para a magia funcionar, no sentido de ‘fazer’ patrimônios, os quadros da memória são ligados e religados aos contextos do presente. O objeto, por exemplo, retirado de seu contexto histórico precisa ser ressignificado para que seja musealizado, já que o sentido da musealização é sempre construído no presente, a partir dos múltiplos olhares que direcionamos ao passado ou a outros mundos ocultos (como o mundo dos Outros). Tradicionalmente apoiada nas coisas materiais, a musealização está voltada a uma ação de produção coletiva de sentidos. Assim ela assume um papel proeminente na constituição de uma memória patrimonial. Mais do que produzir patrimônios, ela os insere em narrativas específicas, cria contextos e formula falas. O que torna a “magia” convincente é o próprio resultado de sua ação sobre aqueles que se permitem engajar na performance do mágico.

---

<sup>630</sup> MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p.49-185. p.60.

<sup>631</sup> FAVRET-SAADA, Jeanne. **Les mots, la mort, les sorts**. Paris: Gallimard, 2007. p.46.

### Capítulo 3

#### O gosto pela autoridade e a autoridade do gosto: as apropriações culturais nas artes primeiras



O Pavillon des Sessions no museu do Louvre, 2011\*.

*“Essa ilha bem grande, bastante plana, sem nenhuma montanha, plantada de árvores muito verdes; nela encontramos muita água e no meio uma lagoa muito grande. Ela é tão verde que é um prazer fitá-la. A população é bastante dócil. Por desejarem aquilo que temos e porque sabem que não lhes daremos sem alguma coisa em troca, quando não têm nada, eles recolhem aquilo que podem e se lançam, em seguida, a nadar; mas tudo aquilo que têm, eles dão por não importa que bagatela que lhes oferecemos. [...]”<sup>632</sup>*  
(Cristóvão Colombo – *Jornal de bordo*, 1492-1493.)

*“Indigenous peoples and individuals have the right not to be subjected to forced assimilation or destruction of their culture.”<sup>633</sup>*  
(*Declaração das Nações Unidas pelos direitos dos Povos Autóctones*, 2007.)

---

<sup>632</sup> « Cette île est bien grande, très plate, sans aucune montagne, plantée d’arbres très verts ; on y trouve beaucoup d’eau et en son milieu une lagune très grande. Elle est toute si verte que c’est plaisir de la regarder. La population est assez docile. Par envie de ce que nous avons et parce qu’il savent qu’on ne leur donnera pas sans quelque chose en échange, quand ils n’ont rien ils saisissent ce qu’ils peuvent et se jettent ensuite à la nage ; mais tout ce qu’ils ont, ils le donnent pour n’importe quelle bagatelle qu’on leur offre [...] » (no original).

<sup>633</sup> “Povos autóctones e indivíduos têm o direito de não ser submetidos à assimilação forçada ou à destruição de sua cultura” (tradução nossa).

Paris, fevereiro de 1994. No museu do *Petit Palais* é inaugurada a exposição “*L’art des sculpteurs taïnos: Chefs-d’œuvre des Grandes Antilles pré-colombiennes*”<sup>634</sup>. Essa que foi o resultado da primeira parceria oficial entre o presidente Jacques Chirac e Jacques Kerchache, marcava a comemoração, na França, do quinto centenário da chegada de Cristóvão Colombo à América. Quando se encontraram pela primeira vez no início da década de 1990, Chirac já buscava uma solução inovadora para tal exposição comemorativa; por sua vez, Kerchache tinha um projeto pessoal de “libertação” das *artes primeiras* tornando-as um campo independente no universo das artes europeias. Realizar uma exposição sobre a arte dos taíno<sup>635</sup>, os primeiros ameríndios encontrados por Colombo quando chegara ao Novo Mundo, parecia uma solução “oportuna e justa”<sup>636</sup> para Chirac e Kerchache. O encontro, feito pelo acaso, entre os dois, iria inaugurar uma nova forma (legítima) de *adoração* e apropriação das artes dos povos colonizados.

A exposição de esculturas taíno no *Petit Palais* foi reconhecida como a primeira exposição no mundo dedicada inteiramente à arte desse grupo, que foi vítima do primeiro genocídio da história da humanidade. “*A arte dos escultores taíno*” que reuniu cerca de 80 *chefs-d’œuvre* produzidas por artistas taíno, dispersas, em sua maioria, em coleções e museus da Europa, teve como curador o próprio Jacques Kerchache. Na ocasião dessa comemoração, em que se deixa de falar das implicações políticas da data em si para celebrar a visibilidade de uma arte feita invisível, é este colecionador francês que irá falar em nome dos indígenas. Kerchache se propõe a traçar um “retrato moral dos taíno” por meio de seus objetos e de uma reflexão superficial lançada sobre eles. No texto que escreveu para o catálogo da exposição, ele descreve uma sociedade harmônica antes da chegada dos europeus<sup>637</sup>, através de uma visão hedonista presente nos imaginários ocidentais. Apresentando os taíno a partir do paradigma do “bom selvagem”, Kerchache cria a imagem de indígenas que, segundo ele, “são, *em verdade*,

---

<sup>634</sup> “A arte dos escultores taïnos: obras primas das Grandes Antilhas pré-colombianas”.

<sup>635</sup> Os taíno ocupavam as Grandes Antilhas – Cuba, São Domingos, Porto Rico e Jamaica – desde 850 d.C. e no momento da ‘descoberta’ da América. Eles pertenciam ao grupo dos Aruaque, originário da América do Sul (mais precisamente do platô das Guianas). Em razão de seu desaparecimento rápido, o povo taíno permaneceu em grande parte desconhecido.

<sup>636</sup> CHIRAC (1994 apud KERCHACHE, 1994).

<sup>637</sup> KERCHACHE, Jacques. Les taïnos. In: \_\_\_\_\_. (dir.) **L’art des sculpteurs taïnos: Chefs-d’œuvre des Grandes Antilles pré-colombiennes**. Musée du Petit Palais. 24 février-29 mai, 1994. Musées de la Ville de Paris, Paris, 1994. p.140.

profundos idealistas” que “se dão o tempo para pensar e para sonhar”<sup>638</sup>. Em primeiro lugar, é a ideia de ‘pureza’ das obras taíno que está em jogo, em contraposição à ‘alteração’ dessas culturas pelo Ocidente. A percepção desta pureza subjetiva seria, supostamente, passível de ser acessada pela subjetividade do colecionador.

Kerchache explica, ainda, que não é possível identificar o artista responsável por executar cada uma das obras expostas, mas apenas os materiais empregados a elas<sup>639</sup>. Que autoridade havia sido conferida a ele, então, para falar em nome desses povos, sobre sua produção material, sua organização social e seu espírito? Kerchache e Chirac achavam que estavam colocando em prática um ato de descolonização, mas, com efeito, realizavam uma grande exposição de arte indígena sem a presença ou o conhecimento de indígenas, ou mesmo sem uma abordagem crítica sobre esta ausência e desconhecimento – como aquelas mesmas exposições do passado que eles criticavam. Logo, qual era a visão sobre os taíno que estava sendo apresentada, neste momento que era proclamado como um momento de restituição? Alguns anos mais tarde as *artes primeiras* de Kerchache entrariam no Louvre, se beneficiando do mesmo discurso.

Se as *artes primeiras* constituem um tipo de expressão artística – reconhecida como tal pela arte moderna do Ocidente no século XX – então, ela passa a poder ser compreendida, contemplada e consumida pelo público ocidental. Os agentes responsáveis por introduzir esta arte nos museus e no mercado desta parte do mundo, não são, todavia, os mesmos que as produziram e, com frequência, não falam em nome dos interesses de seus produtores. A noção de ‘artista’ é relativizada quando a figura do colecionador e do *marchand* de arte é empoderada. A entrada, por exemplo, das *artes primeiras* no *Musée du Louvre* marcou a confirmação dessa falta de autoridade dos artistas ‘não ocidentais’ nos museus dos grandes centros europeus.

Desde o início do projeto fora colocada a questão sobre a participação dos “povos autóctones”, dos quais Chirac falava com o mesmo fôlego que usava para falar das “*artes primeiras*”<sup>640</sup>, mas a suposta vontade de inclusão por parte do presidente não foi levada à frente nas práticas iniciais de Kerchache, e, depois, tampouco no quai Branly. Na apresentação e encenação desses objetos neste novo contexto expositivo, Kerchache não dá espaço para visões dissonantes sobre as obras, propondo uma – e uma

---

<sup>638</sup> KERCHACHE, Jacques. Les taínos. In: \_\_\_\_\_. (dir.) **L’art des sculpteurs taínos: Chefs-d’œuvre des Grandes Antilles pré-colombiennes**. Musée du Petit Palais. 24 février-29 mai, 1994. Musées de la Ville de Paris, Paris, 1994. p.140.

<sup>639</sup> Ibidem, p.141.

<sup>640</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. p.46.

só – interpretação das peças, de seus usos e de suas intenções. Como aponta Ciarcia, ao privilegiar as informações estéticas sobre as ‘obras de arte’, Kerchache não hesitava em definir como “machado cerimonial” uma escultura taíno e como “estátua de guerreiro” uma escultura huasteca, enquanto que os redatores das fichas técnicas se mantinham bem mais prudentes ou reconheciam sua ignorância<sup>641</sup>. Ele estava pautado na autoridade sobre as ‘*artes primeiras*’ que lhe havia sido conferida não apenas pelo presidente Chirac, mas também por um corpo de agentes que constituíam um novo campo nas artes.

Seu manifesto “para que as *artes primeiras* nasçam livres” foi, por sua vez, assinado por 148 personalidades internacionais (em sua grande maioria, pertencentes ao Ocidente, ou ligadas, de forma determinante, aos processos culturais ocidentais). Entre elas, Jorge Amado, Hélène Cixous, Léopold Sédar Senghor, além de alguns antropólogos franceses que endossaram a ideia, tais como Marc Augé, Georges Balandier, Maurice Godelier, Michel Leiris, entre outros. Lévi-Strauss não apoiou este documento. No depoimento dado à Sally Price, poucos anos depois da inauguração da exposição no *Pavillon des Sessions*, para o seu livro “*Paris primitive*”<sup>642</sup>, ele expõe suas razões: “Acredito ter sido um grande erro. O *Musée du Louvre* não é em absoluto um museu universal. [...] O papel do Louvre é o de reunir tudo o que formou as tradições da França e do mundo Ocidental”<sup>643</sup>. Lévi-Strauss alega ainda que “as coleções de arte asiática que estavam no Louvre agora estão em um museu separado” e, logo, as *artes primeiras* também deveriam ter o seu próprio museu.

Apesar da desaprovação de Lévi-Strauss, em agosto de 1996, a comissão composta para discutir a constituição do ‘museu do Homem, das Artes e das Civilizações’ (que depois seria chamado de *Musée du quai Branly*), liderada por Jacques Friedmann – e da qual Lévi-Strauss fazia parte sem participar das reuniões, apenas enviando as suas opiniões por escrito – submete o seu relatório ao presidente da República. Em 13 de setembro daquele ano suas conclusões seriam anunciadas ao público, declarando que a distinção entre museu de arte e museu de etnografia representava uma forma de pensar obsoleta, e recomendando a criação do novo museu, bem como o estabelecimento de sua *vitrine* ou *antena*, expondo cerca de 150 obras

---

<sup>641</sup> CIARCIA, Gaetano. Croire aux arts premiers. *L’Homme*, 158-159, 2001. p.342.

<sup>642</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007.

<sup>643</sup> LÉVI-STRAUSS (2005 apud PRICE, 2007).

primas selecionadas<sup>644</sup>. Este anexo deveria ser inaugurado no *Pavillon des Sessions* do Louvre, até 1999, em um espaço de 1.400 metros quadrados, extremamente amplo para o número de obras que seriam colocadas em exposição.



Figs. 1 e 2: A museografia de Kerchache no *Musée du Louvre*\*.

É visível na exposição do Louvre, algumas das mais evidentes contradições sobre as *artes primeiras*. Os critérios que presidem a musealização das esculturas primitivas expostas mostraram a impossibilidade de se isolar, no seio desta estética particular, a conotação antropológica. Entretanto, o que se tem sobre a vida das peças enquanto objetos etnográficos é um simples atestado de óbito – impreciso e ao qual não se dá importância<sup>645</sup> – marcando que aqueles artefatos entraram para uma nova vida. Considerando que os objetos rituais precisam do humano para terem efeito como tais, uma vez ‘desumanizados’ e colocados em museus, estes perdem a sua sacralidade ritual no campo para adquirir, através de uma outra performance, uma ‘sacralidade museal’.

Assim, não se trata aqui, nesta análise sobre as coleções do quai Branly, de discutir a inspiração dos primeiros criadores desses objetos no momento em que conceberam e realizaram a sua obra, mas de questionar se as suas intenções podem ser descartadas impunemente em função da musealização desses objetos no contexto europeu. Para Ciarcia, a linguagem da arte aplicada a essas coleções significou “uma

<sup>644</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. p.44.

<sup>645</sup> CIARCIA, Gaetano. Croire aux arts premiers. **L’Homme**, 158-159, 2001. p.343.

reificação da aparência desses objetos que produz um efeito de obrigação sobre o olhar”<sup>646</sup>. Mas, ao mesmo tempo em que se ‘obriga’ a olhar como arte uma máscara ritual, a linguagem da arte ‘obriga’ a liberdade de olhar sobre esse objeto – que o vê simultaneamente como escultura, como máscara em um ritual imaginado, ou como objeto de inspiração surrealista. Esta relação aparentemente contraditória, do olhar que ‘obriga a liberdade’, é o que sustenta a inclusão das *artes primeiras* nos grandes museus como uma forma “justa” de representar essas culturas.

O gosto ocidental por apropriações culturais – isto é, por tomar o Outro como objeto nas representações artísticas e nos museus – não configura meramente um modo de dominação do outro pela redução a uma categoria. Esta seria uma crítica demasiadamente simples e unidimensional, que já foi feita ao *Musée du quai Branly* desde o momento de sua concepção. O que deve ser considerado, de fato, é que as apropriações culturais de objetos etnográficos como arte não deixa de constituir um modo de se buscar conhecimento sobre os outros povos, ‘desconhecidos’ graças a uma longa história de más representações que se fizeram deles. Como em uma forma de *antropofagia*, a linguagem estetizante se apropria das culturas Outras no sentido de torná-las inteligíveis para a cultura dominante ‘desconhedora’ – porque uma vez que se domina unilateralmente, deixa-se de reconhecer os dominados em suas diferenças e especificidades.

### 1. O gosto autoritário

A exposição das *artes primeiras* desenvolvida para ocupar o espaço do *Pavillon des Sessions*, no *Musée du Louvre*, foi o resultado de um longo processo de disputas acerca da classificação das obras assim denominadas no contexto francês, e do lugar da arte como discurso. A segunda metade da década de 1990, quando Maurice Godelier ocupava a direção científica do projeto do *Musée du quai Branly*, foi marcada por diversas discussões acerca da natureza das exposições que tomariam forma tanto no *Pavillon des Sessions*, quanto no futuro museu a ser criado separadamente. Ainda que, neste momento, o comitê formado para começar a colocar em prática tal projeto ambicioso houvesse sido dividido oficialmente entre responsabilidades “museológicas”

---

<sup>646</sup> CIARCIA, Gaetano. Croire aux arts premiers. *L’Homme*, 158-159, 2001. p.342.

e “científicas”<sup>647</sup>, estas duas esferas eram constantemente discutidas pelos mesmos atores.

Godelier, tendo apoiado, desde o início, os princípios fundamentais que sustentavam a ideia do novo museu, desacreditado de uma possível recuperação do *Musée de l’Homme*, desempenhou, por sua vez, um papel específico estabelecendo prioridades para o projeto. Acreditando na construção de um museu pós-colonial onde a arte e a etnologia poderiam coabitar simetricamente o mesmo espaço, ele queria garantir que os visitantes “passassem do prazer de ver para o prazer de conhecer” graças às informações disponibilizadas sobre as sociedades para além das obras de arte<sup>648</sup>. Com este propósito em mente, sua sugestão era a de que fossem criadas “áreas interpretativas” separadas aos espaços das exposições das coleções nos dois museus, contendo um material interpretativo destinado a acompanhar o ato da contemplação das obras. Entretanto, o sentimento dominante nos dois comitês (museológico e científico), expressado principalmente por Kerchache, era o de que a contemplação estética seria mais bem alcançada através da comunhão silenciosa com o objeto, e de que a presença da informação etnográfica neste contexto dominado pela linguagem artística seria uma “distração” para o público<sup>649</sup>.

Como colecionador, Kerchache tinha uma visão bastante clara daquilo que ele desejava para o espaço expositivo – sobretudo o que seria ocupado no *Pavillon des Sessions*, primeira parte do projeto a ser executada – e, neste momento inicial, era a sua concepção particular que tomaria forma. Com efeito, a seleção dos objetos para a ala do *Musée du Louvre* foi feita inteiramente por um só indivíduo, como se pôde comprovar na observação das peças expostas e a partir dos relatos de membros da equipe responsável pelo projeto inicial<sup>650</sup>. Kerchache fez prevalecer a sua vontade pela exclusividade de esculturas na exposição (que foi posteriormente criticada, por expressar uma visão errônea sobre a produção variada de ‘arte primitiva’), além de privilegiar alguns materiais, deixando de lado outros considerados, em outras visões,

---

<sup>647</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. p.49.

<sup>648</sup> GODELIER (2000 apud PRICE, 2007).

<sup>649</sup> Como descrito na pesquisa de Price, por mais de três anos Godelier persistiu em sua proposta, se reunindo periodicamente com Kerchache e Germain Viatte. Ele colaborou com Kerchache na criação de um CD-ROM ilustrativo para a exposição do Louvre, mas sua permanência no projeto foi interrompida por uma série de tensões e discordâncias, em razão, sobretudo, da impossibilidade de ter as suas ideias absorvidas no projeto do museu a ser concebido. Godelier foi substituído por Emmanuel Désveaux, visto como um “guerreiro mais fraco” na luta por uma visão antropológica. PRICE, op. cit., p.51.

<sup>650</sup> Tais como Maurice Godelier e Pierre-Léonce Jordan, interlocutores que contribuíram com esta pesquisa.

como característicos das regiões representadas. Ainda que fosse reconhecido pelos diretores do projeto que as escolhas institucionais se dão em condições muito diferentes daquelas de um colecionador privado, considerando o destino definitivo – particularmente no caso francês, em que o patrimônio é inalienável – das aquisições, e, ainda, as obrigações jurídicas, administrativas e deontológicas de uma coleção pública, Germain Viatte justifica o pioneirismo de Kerchache ao afirmar que as iniciativas individuais de certos membros de uma grande equipe as marcam inevitavelmente<sup>651</sup>. Neste caso, entretanto, é seguro afirmar que o comitê científico estabelecido não teve qualquer participação direta na seleção das peças, e até mesmo as novas aquisições realizadas com o objetivo de enriquecer a coleção já disponível, possíveis apenas graças a um fundo de aquisição oferecido especialmente pelo governo francês, foram determinadas pelas escolhas individuais de Kerchache.

O objetivo primeiro deste antigo colecionador era o de tornar a sua “intrusão” no Louvre “incontestável senão incontestada”<sup>652</sup>. Às peças selecionadas da coleção pública dos museus franceses foram acrescentados objetos que Kerchache julgava “enriquecedores” para o conjunto das obras apresentadas<sup>653</sup>. Os critérios utilizados em tal seleção correspondiam a uma noção muito particular, defendida por este colecionador, sobre o que deveria ter valor nas *artes primeiras*.

Ce n'est pas l'histoire de l'œuvre qui fait le chef-d'œuvre. Le pays d'origine où elle a été réalisée, comme son « pedigree », ne sont pas essentiels à son appréhension, si l'on souhaite se prémunir de toute espèce de « trafic d'influences ».

L'esthétique de la patine, l'ancienneté, la rareté d'une matière ne sont pas non plus des critères de qualité, ni la monumentalité d'une sculpture, pour impressionnante qu'elle soit, car la dimension n'est pas un principe d'excellence.

Toutes ces tentations nuisent au jugement critique et ne favorisent pas l'accès à l'œuvre où devraient uniquement transparaître l'intégrité de l'artiste, son projet, son geste. Pour cela, nul n'est besoin de traduction.<sup>654</sup>

---

<sup>651</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.9.

<sup>652</sup> Ibidem, p.39.

<sup>653</sup> Inclusive a escultura chupicuaro, adotada como logomarca do museu do quai Branly, fora comprada por Kerchache, da antiga coleção de Guy Joussemet, nesta ocasião.

<sup>654</sup> “Não é a história da obra que faz a obra prima. O país de origem onde ela foi produzida, como seu ‘pedigree’, não são essenciais à sua apreensão, se desejamos nos proteger de toda espécie de ‘tráfico de influências’. / A estética da pátina, a ancestralidade, a raridade de um material não são também critérios de qualidade, nem a monumentalidade de uma escultura, por mais impressionante que ela seja, porque a dimensão não é um princípio de excelência. / Todas essas tentações prejudicam o julgamento crítico e não favorecem o acesso à obra onde deveriam unicamente transparecer a integridade do artista, seu projeto, seu gesto. Por isso, nada necessita de tradução” (tradução nossa). KERCHACHE, Jacques. Au regard des

Este aspecto ‘universalmente’ apreendido das obras expostas por Kerchache diz respeito a características intrínsecas dos objetos, que permitem o olhar sobre *obras de arte* meramente. Assim, nas condições em que são apresentados, os objetos do *Pavillon des Sessions* são modelos de excelência que excedem a sua ‘autoctonia’, “não apenas campeões do belo, mas também relíquias de significações recriadas”<sup>655</sup>. Ciarcia chama a atenção para a equivalência entre a iniciação e o inventário. Os “percursos iniciáticos” desses objetos até chegarem ao Louvre entrando para o domínio do gosto e da competência estéticos se referem não apenas à afiliação de certos pesquisadores ao campo, mas sobretudo ao “percurso” das peças pelas diferentes coleções às quais pertenceram, a partir do momento em que passaram a ser percebidas como obras de arte. Assim, o resultado do cenário expositivo construído por Kerchache corresponde mais à representação de uma parte da história da arte moderna, expressa nos objetos apresentados, do que a um espaço de reflexão sobre os povos que os produziram.

O valor atual que se confere às *artes primeiras* se funda sobre a sua pretensa autenticidade e sua transformação em patrimônio da humanidade – esta última ligada a uma crença, segundo a qual se atribui a entrada das obras de *artes primeiras* no Louvre como a quitação de uma dívida<sup>656</sup>. Como consequência, elas são um tipo de restituição às avessas, em um quadro institucional suposto a lhes conferir um “esplendor ecumênico” e a lhes salvar do esquecimento. Esta operação, que pode ser qualificada como jurídica, na qual um patrimônio invisível é convertido em fortuna real e durável, sanciona a apropriação e a frutificação de uma herança estabelecida por parte daqueles que são os “patronos visuais”<sup>657</sup>. Os promotores do reconhecimento estético, assim como o mercado de arte primitiva, obliteram as intenções individuais e coletivas – já silenciadas por outros mecanismos no passado – que estão na origem mesma do sentido da criação artística. O resultado deste processo é uma inversão da crença anterior, como aponta Ciarcia, uma vez que a dívida se transforma em riqueza pelo sujeito devedor.

---

œuvres. In : \_\_\_\_\_ (dir.). **Sculptures**. Afrique, Asie, Océanie, Amériques. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000. [sic.] p.19.

<sup>655</sup> CIARCIA, Gaetano. Croire aux arts premiers. *L’Homme*, 158-159, 2001. p.344.

<sup>656</sup> Ibidem, p.347.

<sup>657</sup> CIARCIA, loc. cit.



Fig. 3: *Pavillon des Sessions*, 2011\*.

Há aqui uma grande transformação da noção do ‘belo’ em relação a dos etnólogos do *Musée d’Ethnographie* e do *Musée de l’Homme*. Para Mauss, por exemplo, uma coisa era considerada bela ao ser reconhecida como bela pela “massa das pessoas de gosto”, e é este consenso sobre o belo que ele denomina de “gramática da arte”<sup>658</sup>. Neste sentido, todo fenômeno estético já era pensado como um fenômeno social, e um estrangeiro no campo deveria reconhecer o belo em um objeto ao interrogar o seu ator ou autor<sup>659</sup>. Assim, a coleta de um objeto estético, neste contexto, não apenas o inventava como belo, ou seja, não era apenas o gosto do colecionador que estava em jogo, mas também o do colecionado. Apesar de reconhecer o belo como algo subjetivo, que estava ligado à experiência da criação, Mauss considerava o critério estético como um critério que podia ser enunciado objetivamente, ou seja, que pode ser utilizado com certa clareza na seleção dos objetos etnográficos. Para Mauss, o belo devia ser procurado no conjunto de “técnicas superiores” de um grupo. Assim, “as vestimentas são um ornamento mais do que uma proteção, a casa é uma criação estética, o barco é, frequentemente, muito decorado”, etc<sup>660</sup>. Se essas construções estéticas poderiam ser

<sup>658</sup> MAUSS, Marcel. **Manuel d’ethnographie**. Paris : Éditions Payot, 2002. p.125.

<sup>659</sup> MAUSS, loc. cit.

<sup>660</sup> O belo, em Mauss, estava ligado a um “prazer sensorial” no ato da produção – e portanto envolveria um ator (ou um autor). E, logo, estudar a arte nessas sociedades é fazer uma sociologia fina das sensações. É preciso considerar, ainda, que não são os materiais que fazem um objeto de arte, trata-se de

comparadas às do Ocidente, colocadas lado a lado como obras de arte, e não simplesmente objetos belos, essa não era uma questão da etnografia nesse momento.

Para Griaule, por sua vez, o coletor de objetos etnográficos não deve correr o risco de sacrificar os outros critérios de coleta científica “em função de qualquer dos preconceitos estéticos que foram moda durante muito tempo”<sup>661</sup>. Segundo ele, a arte contida em um objeto, ou sua raridade – pois o caráter artístico de um objeto estava ligado à sua exuberância singular – apenas intervêm como elementos da documentação e não como fatores determinantes. Assim, com o fim da pretensão científica dos museus etnográficos, ocorre, como consequência, uma inversão de valores no campo do patrimônio etnográfico.

Na seleção de Kerchache, diferentemente, o ‘belo’ é uma categoria operatória presente em todos os objetos passíveis de serem considerados ‘obras de arte’, e logo, dignos de serem “consagrados” ou sacralizados nos museus. A abordagem estética, então, é enfatizada como sendo capaz de responder a certas questões essenciais sobre a apresentação de objetos etnográficos nos museus europeus. Pensando a natureza mesma da contemplação nos museus, *como tratar da mesma maneira obras de proveniências distintas?* Se, por um lado, se pode afirmar que a atitude estética é fundada na cultura, por outro, os objetos em questão, musealizados através dos mesmos princípios e métodos até chegarem ao olhar do observador europeu, vêm de diferentes culturas. No *Musée du Louvre*, passamos, sem muito esforço, da contemplação de uma escultura africana a uma pintura italiana. Sendo assim, o que determina que uma obra de arte seja merecedora de figurar em museus, ou não? Dito de outro modo, o que definiria a obra de arte, efetivamente, no novo tipo de relação que era proposta entre criador, obra e espectador?

Por detrás do projeto de ‘libertação’ das *artes primeiras* estava, em grande parte, o pensamento de Claude Lévi-Strauss, como alicerce daquilo que seria colocado em prática no *Musée du quai Branly*, e que sustentaria, até a sua inauguração, os debates e disputas dos quais participaram Kerchache e Chirac para legitimarem a visão que defendiam. Apesar de Lévi-Strauss não ter apoiado a criação, por Kerchache, da ala das *artes primeiras* no palácio do Louvre, este etnólogo era reconhecido e proclamado como o principal defensor da criação de um novo museu para as *artes primeiras* na

---

uma intencionalidade específica. Em geral, para ele a dificuldade estava em se estabelecer, apesar dos critérios já citados, porque os indígenas acham algo belo. Ibidem, p.130.

<sup>661</sup> GRIAULE, Marcel. **Méthode de l’ethnographie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. p.46.

França. Quando em 1962, Lévi-Strauss publicou o livro *“La pensée sauvage”*, colocando em questão a concepção antropológica da mente selvagem, não como a mente de uma parte da humanidade vista como primitiva, mas como um pensamento lógico mais adaptado ao meio do que o “pensamento domesticado”, ele contribui para pôr fim ao evolucionismo latente na tradição sociológica francesa. Desconstruindo, assim, a noção do “homem primitivo”, Lévi-Strauss constrói uma teoria da arte correspondente à forma de pensar selvagem.

A arte, para Lévi-Strauss, seria um tipo de representação que se dá por “*modelos reduzidos*”, nos termos do autor – isto é, “como os jardins japoneses, os carros em miniatura e os barcos dentro de garrafas”<sup>662</sup>. Segundo ele, todo modelo reduzido tem vocação estética, uma virtude constante que viria, efetivamente, de suas próprias dimensões. Assim, a imensa maioria das obras de arte seria formada de modelos reduzidos – característica essa que pode estar ligada à preocupação com a economia dos meios e materiais<sup>663</sup>. Nesta concepção, mesmo o “tamanho natural” supõe, para o autor, o modelo reduzido, uma vez que a transposição gráfica ou plástica implica sempre uma renúncia a certas dimensões do objeto. Lévi-Strauss lembra que no caso da pintura renuncia-se do volume; na escultura, das cores, dos cheiros e das impressões táteis; e nos dois casos perde-se a dimensão temporal, já que a obra é apreendida em totalidade no instante<sup>664</sup>. Sendo assim, os museus também abrigam universos reduzidos, povoados por esses modelos citados por Lévi-Strauss, mesmo quando expõem objetos ‘originais’ ou autênticos. Mas que virtude estaria ligada à redução, de qualquer tipo que seja ela – de escala ou das propriedades de um objeto ou obra? Como indica o autor:

Parece que ela [a redução] está ligada a uma espécie de inversão do processo de conhecimento: para conhecer o objeto real em sua totalidade, sempre tivemos tendência a proceder começando das partes. Dividindo-a, quebramos a resistência que ela nos opõe [a coisa inteira]. A redução de escala inverte essa situação: quanto menor o objeto, menos temível parece sua totalidade; por ser quantitativamente diminuído, ele nos parece qualitativamente simplificado. Mais exatamente, essa transposição quantitativa aumenta e diversifica nosso poder sobre um homólogo da coisa; através dela, este pode ser tomado, sopesado na mão, apreendido de uma só mirada. A boneca da criança não é mais um adversário, um rival ou mesmo um interlocutor; nela e por ela a pessoa se transforma em sujeito. Inversamente do que

---

<sup>662</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus, 2006. p.38.

<sup>663</sup> Lévi-Strauss aponta, por exemplo, que, segundo esta definição, as pinturas da Capela Sixtina são um modelo reduzido, a despeito de suas dimensões imponentes, pois o tema que ilustram é o do fim dos tempos. LÉVI-STRAUSS, loc. cit.

<sup>664</sup> LÉVI-STRAUSS, loc. cit.

se passa quando procuramos conhecer uma coisa ou um ser em seu tamanho real, com o modelo reduzido *o conhecimento do todo precede o das partes*. E, mesmo que isso seja uma ilusão, a razão desse procedimento é criar ou manter essa ilusão, que gratifica a inteligência e a sensibilidade de um prazer que, nessa base apenas, já pode ser chamado de prazer estético.<sup>665</sup>

Nesta passagem já se vê como o prazer estético, para Lévi-Strauss, não está desligado do conhecimento, e, logo, da ciência. Ao contrário, ele provém de uma forma de conhecimento particular, e a mirada estética se baseia em uma forma de olhar coisas complexas *como se fossem* mais simples, e, portanto, compreensíveis por um olhar que é, ao mesmo tempo, toque, já que envolve a coisa observada por inteiro. A redução, logo, torna a coisa inteira mais fácil de ser compreendida e, ao mesmo tempo, a insere no campo do simbólico. Assim como a boneca da criança ‘simplifica’ a maternidade, a máscara indígena (ou o arco e a flecha) simplifica os seus portadores, ou *as culturas inteiras*. Por isso é mais fácil confrontar a máscara do que o seu portador; o personagem do que o ator. As máscaras guardadas são representações daquilo que preferimos lidar no interior dos museus e não do lado de fora deles, ou seja, elas têm o papel de inventar um tipo de relação que não existe no mundo “profano”, relações com o desconhecido, com aquilo que se deseja, de um modo e não de outro, conhecer.

Desde que a linguagem artística ocupou o seu lugar de prestígio nos museus que guardam objetos etnográficos, particularmente a partir do final do século XX, mais e mais os antropólogos – que, em sua maioria, só se preocupavam com a função ritual, social e política desses objetos – passaram a considerar a capacidade da arte a transmitir mensagens não comunicáveis por outros meios e de se dirigir diretamente ao inconsciente dos espectadores<sup>666</sup>. Estes autores, atualmente, se distanciam do campo do simbólico para pensar os objetos dentro de um campo da ação. Progressivamente alguns pensadores franceses no campo da antropologia da arte vêm se apropriando das ideias de Alfred Gell<sup>667</sup> e passam a adotar a perspectiva segundo a qual a fascinação pelo objeto artístico passa, como apontou este autor, pelo encadeamento mecânico das causas e efeitos que colocam em jogo o sistema da percepção visual e o funcionamento do

---

<sup>665</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus, 2006. p.39. Grifos de LÉVI-STRAUSS.

<sup>666</sup> DERLON, Brigitte. Des « fetiches à clous » au Grand Verre de Duchamp. Une nouvelle théorie anthropologique de l’art. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.124-135. Gallimard, 2007. p.126.

<sup>667</sup> Foi observado no discurso de alguns professores, em diversos seminários de antropologia da arte na EHESS e em outras instituições parisienses, que a teoria antropológica de Gell vem sendo usada sistematicamente para explicar ou instrumentalizar a questão do tratamento de objetos etnográficos como arte pelos museus.

pensamento humano. Para Gell, a única maneira de avaliar objetos etnográficos como arte é pensando-os em função da técnica empregada em sua produção. Segundo o autor, a antropologia deve analisar esses objetos considerando a arte como um tipo de tecnologia. Nesta perspectiva, “reconhecemos obras de arte como uma categoria por que elas são o resultado de um processo técnico”<sup>668</sup>, processo este baseado nas habilidades dos artistas. Como constata ele, os objetos de arte são os únicos que *são feitos belos*, o que justifica a sua seleção a partir de critérios relacionados com um certo nível de excelência técnica, que os caracteriza não como objetos meramente, mas como *objetos feitos*. Eles são, pois, produtos de uma “tecnologia do encantamento”<sup>669</sup>, que, pautada em certas habilidades e práticas, é responsável por engendrar a crença no objeto belo.

As a technical system, art is orientated towards the production of the social consequences which ensue from the production of these objects. The power of art objects stems from the technical processes they objectively embody: the technology of enchantment is founded on the enchantment of technology. The enchantment of technology is the power that technical processes have of casting a spell over us so that we see the real world in an enchanted form. Art, as a separate kind of technical activity, only carries further, through a kind of involution, the enchantment which is immanent in all kinds of technical activity.<sup>670</sup>

Museus de arte, assim, apresentam uma versão ‘encantada’ do mundo real, e este encantamento é o efeito de uma técnica específica. Ao gerarem uma forma de encantamento sobre as pessoas, os processos técnicos produtores da obra de arte fazem com que tal tecnologia se assemelhe a uma fonte encantada de poder mágico<sup>671</sup>. Deste modo, o objeto de arte não é belo como um objeto material, mas como um expositor de uma técnica artística que é explicável apenas em termos mágicos. E, neste sentido, ele realiza, de fato, um elo de ligação entre o observador e o artista, previsto por Kerchache na seleção das obras para o Louvre – sendo o artista aqui percebido apenas a partir de suas habilidades específicas, expressas na obra.

---

<sup>668</sup> GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony (ed.). **Anthropology, Art and Aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1995. p.43.

<sup>669</sup> GELL, loc. cit.

<sup>670</sup> “Como um sistema técnico, a arte está orientada em direção à produção de consequências sociais que decorrem da produção destes objetos. O poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que eles incorporam objetivamente: a tecnologia do encantamento é fundada no encantamento da tecnologia. O encantamento da tecnologia é o poder que os processos técnicos têm de lançar um feitiço sobre nós de modo que passemos a ver o mundo real em uma forma encantada. A arte, como um tipo separado de atividade técnica, apenas leva adiante, através de um tipo de involução, o encantamento que é imanente em todos os tipos de atividades técnicas.” (tradução nossa). GELL, loc. cit.

<sup>671</sup> Ibidem, p.46.

Nesta perspectiva, perceber a arte como uma forma de comunicação por si só, capaz de transmitir sentidos e significados, possibilitou aos antropólogos libertarem as obras de seu contexto, e estas passaram a ser estudadas em si mesmas e a partir do efeito que exercem sobre as pessoas. Contudo, esta abordagem possui um caráter duplo: se por um lado ela permite que se compreenda o processo de legitimação das *artes primeiras* no Ocidente, por outro ela corre o risco de ignorar as relações de poder em jogo no momento em que essas ‘artes’ passam a ser compreendidas por critérios ditos ‘universais’ a todas as culturas e ‘justos’ por supostamente não reconhecerem hierarquias.

Ainda que as *artes primeiras* ocupem um lugar privilegiado tendo entrado para o *Musée du Louvre*, dentro deste mesmo museu há diferenças marcantes entre a apresentação dos objetos das *artes primeiras* e os de outras civilizações – historicamente reconhecidas como ‘civilizações’ pelo Ocidente. Enquanto o conhecimento e a história dos criadores são apagados na exposição das *artes primeiras*, em outras partes do museu, onde estão expostas obras do Egito ou da Mesopotâmia, por exemplo, as peças selecionadas e o tratamento recebido por elas são de outra natureza. Pode-se dizer que na exposição egípcia, ao se incluir peças utilitárias, adereços corporais, e elementos do cotidiano na coleção, acompanhados de explicações precisas sobre os seus usos, tem-se uma noção de que ‘havia pessoas reais por detrás desses objetos’. Civilizações que foram claramente entendidas como ‘superiores’ na hierarquia dos povos antigos que inclui a Europa – como a egípcia ou a grega – recebem um estatuto diferenciado daquele das recém-chegadas artes ‘exóticas’ no museu mais ‘clássico’ do mundo.

O conceito de “legitimidade”, presente na obra de Max Weber, tem uma aplicação privilegiada no campo da arte, pois constitui a base de uma sociologia da dominação, voltada ao desvelamento das hierarquias mais ou menos abertas, que estruturam o campo, para chegar a uma “desmistificação” das “ilusões” mantidas pelos atores sobre sua relação com a arte. Nessa perspectiva, como aponta Heinich, a atitude construtivista depende, com efeito, de um “desconstrutivismo crítico”, em que a desnaturalização das noções de senso comum tende a reduzi-las a um artificialismo. Portanto, sendo “socialmente construídas”, as representações dominantes da obra de arte seriam inadequadas ao seu objeto, porque falseadas por estratégias<sup>672</sup>. Esta é, com efeito, uma abordagem necessária para se entender o processo de ascensão das *artes*

---

<sup>672</sup> HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2008. p.114.

*primeiras* e a construção de um museu que não realiza aquilo que enuncia ao expor objetos de um passado colonial sem colocar em questão a colonização, e adotando os critérios de uma cultura dominante.

Reconhecemos, entretanto, que a importância dos critérios adotados não é invalidada, uma vez que esses são vistos como construções artificiais em função, quase sempre, de relações de poder diversas. Por isso, a presente análise não pode se resumir a um modelo de polarização entre dominados e dominantes, de modo que nos propomos a tratar estas categorias de forma crítica. A polarização ocasionaria, em primeiro lugar, uma redução da pluralidade dos campos e dos agentes a um princípio de dominação, o que quase não permitiria levar em consideração a pluralidade dos princípios de dominação, mesmo quando esta é teoricamente admitida. Como aponta Heinich, “legitimidade”, “distinção” e “dominação” são noções válidas apenas em um mundo unidimensional, onde seria possível opor de modo unívoco o legítimo e o ilegítimo, o distinto e o vulgar, o dominante e o dominado. Entretanto, a multiplicidade das ordens de grandeza, dos registros de valor e das modalidades da justiça introduz diversos níveis de complexidades e ambivalências que são muitas vezes desconsiderados em estudos unidimensionais que deixam de considerar que “os dominados num regime de valorização são dominantes em outro”<sup>673</sup>.

Ainda que se possa reconhecer, como o fez Lévi-Strauss, a presença de objetos que podem ser comparados à noção de ‘arte’ nas mais diversas sociedades, entre elas aquelas que foram pensadas como ‘primitivas’, a maneira pela qual as pessoas classificam a arte e se relacionam com ela difere de um contexto a outro. Vale ressaltar que o próprio uso da arte como instrumento de ‘liberdade’ para englobar diferentes culturas em um mesmo discurso é um artifício criado no Ocidente e é uma característica da arte moderna que se desenvolveu principalmente na Europa – já que em outros momentos ou em contextos particulares a arte foi utilizada como instrumento diferenciador marcando as relações de poder e as diferenças sociais. Sendo assim, cabe ao presente estudo esclarecer a interpretação dos objetos em um contexto determinado, evitando o julgamento de valor e a argumentação sobre as controvérsias que opõem o real às representações do real, mas sem ignorar as implicações políticas dessa interpretação e classificação. Tal esclarecimento tem como fim o de evidenciar que por

---

<sup>673</sup> HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2008. p.115.

mais que se fale de um gosto com pretensões de ser um *gosto universal*, ainda assim está se tratando de *um gosto*.

### 1.1 Autor e autoridade

Notadamente, a “arte primitiva” é uma “categoria interna da arte ocidental”<sup>674</sup>. Por mais que seja possível considerar diferentes *artes* através dos mesmos critérios, é preciso reconhecer que objetos expostos como arte nos diferentes museus não possuem a mesma origem. Por diversas razões foi mais fácil para o *Musée du Louvre* se apropriar de uma esfinge egípcia e de esculturas gregas do que de um artefato maia ou de uma escultura africana, como a história recente já mostrou.

Não existe seleção de museu que seja imparcial; toda seleção é um exercício de autoridade. Com efeito, a visão individual de Kerchache para as *artes primeiras* no Louvre marcou a legitimação de uma autoridade, pela qual foi inventado um novo modo de apresentação de ‘obras de arte’ que se constituem como obras tanto pelas mãos do artista quando pelas do colecionador, que neste caso é também o curador da exposição. Como demonstraram Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini, no caso das *artes primeiras*, a “intervenção criadora” do colecionador reside no poder transformador do seu olhar sobre o objeto<sup>675</sup>. E este olhar do colecionador é o que determina, em grande parte, a entrada de uma obra na cadeia museológica.

Como caracterizar, assim, um autor para a obra, neste caso? A autoria estaria compartilhada entre diversas instâncias – passando pelo criador (sobre o qual pouco se sabe acerca das suas intenções), o colecionador (que primeiro introduziu a obra na cadeia patrimonial) e pelos museus, ou pelos conservadores de museus e curadores (responsáveis pela seleção final e pela apresentação da obra ‘sem autor’). Estas obras apresentadas com uma ‘*assinatura anônima*’, em que só se sabe, em geral, a área geográfica e o grupo social de onde elas provêm, carregam consigo um tipo de autoria sem autor, valorizada na exposição do *Musée du quai Branly no Pavillon des Sessions*.

---

<sup>674</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.232.

<sup>675</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l’art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.141.



Fig. 4: Legendas das máscaras yup-ik, compradas por André Breton nos Estados Unidos. Musée du Louvre, Pavillon des Sessions, 2011\*.

Em uma definição romântica da obra de arte, presente no Decreto nº 95-172 da legislação francesa, de fevereiro de 1995, relativo à definição de bens de ocasião, de obras de arte, de objetos de coleção e de antiguidade: “a obra de arte é executada da mão do artista ou sob o seu controle; ela é única ou produzida em um número limitado de exemplares; ela é portadora de sua própria finalidade”<sup>676</sup>. Nas palavras de Heinich, a obra é um objeto de arte criado por um autor, percebido como obra e não como mero objeto (coisa) – e para isso é preciso estar (1) livre de qualquer função que não seja estética, (2) ligada, pela assinatura ou atribuição, a um autor, ou a seu equivalente em caso de autor desconhecido, (3) que seja singularizado, ou seja, considerado não substituível, dada sua originalidade e unicidade<sup>677</sup>. Esta abordagem definidora da “obra de arte”, disseminada no Ocidente e para além dele, apresenta uma perspectiva (1) restrita de uma noção de “obra” que de fato é ampla e variada, e dependente do sentido de (2) continuidade e do de (3) raridade. Partindo desta ideia específica da obra de arte, parece contraditório, dentro do campo da arte do Ocidente, a presença de obras chamadas de ‘arte’ nos museus sem que seus autores sejam identificados e, mesmo, sem

<sup>676</sup> “[...] l’œuvre d’art est exécutée de la main de l’artiste ou sous son contrôle ; elle est unique ou produite en un nombre limité d’exemplaires ; elle est porteuse de sa propre finalité” (no original). MOULIN, Raymonde. **Le marché de l’art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.118.

<sup>677</sup> HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2008. p.129.

que haja uma vontade da instituição de identificá-los. Se não existe arte sem autor, quem são os autores das obras expostas pelo *Musée du quai Branly*?

A questão do *autor*, neste caso, passa pela questão mais complexa de como esses objetos foram parar no museu. O que está em discussão é, efetivamente, o que determina a musealização. Quem tem autoridade sobre as *artes primeiras*? No caso das obras apresentadas no *Pavillon des Sessions*, por Jacques Kerchache, o desconhecimento parcial evidente do curador sobre os verdadeiros usos precedentes dos objetos, por um lado, permitiu que eles fossem usados como peças ‘imaginárias’, evocando a imaginação do público sobre suas origens e aguçando uma curiosidade geral sobre elas<sup>678</sup>, e, por outro, ‘libertou’ as obras, por assim dizer, de qualquer outra cadeia de significados (utilitária, ritual, etc.), o que facilita a sua apreensão como ‘arte’. A seleção e o percurso criados na exposição respondem à unidade do conceito de *um autor*, e da *sua* percepção da singularidade das obras. A exigência estética é um critério deste curador, e é, portanto, nesta ocasião, uma exigência individual. No caso de um conjunto de obras de procedências tão distintas e de autorias desconhecidas, a exigência colocada em cena como critério não estava, seguramente, posta no momento e no contexto em que essas peças foram produzidas – ela é uma exigência dos seus colecionadores, e, depois, do curador que irá colocá-las em exposição.

A coleção de objetos seletos que compunham a seção das Américas, ao entrar para o Louvre pelas mãos de Kerchache, era composta de apenas 30 peças (das 110 peças no total da exposição da África, América, Ásia e Oceania). Não havia, neste momento, nenhuma referência aos autores individuais das peças – que, em geral, não poderiam ser mesmo identificados, tendo sido esses povos apagados da história pelo Ocidente e uma vez que a ideia de autor individual, como se pressupunha, não existia nos contextos onde elas foram produzidas. É evidente, todavia, que os agentes da metrópole, através dos instrumentos de poder da administração colonial, poderiam facilmente apontar autores para as obras coletadas, ainda que estes fossem múltiplos e muitas vezes dispersos. Esta ausência – de autores tanto quanto de datas da produção – marcava, desde o momento em que essas peças foram adquiridas por europeus, a necessidade vigente de *livrá-las* de qualquer referência objetiva que as ligasse ao contexto da coleta.

---

<sup>678</sup> Os objetos são apresentados dentro de uma narrativa que, em vez de se pautar em afirmações científicas, está repleta de interrogações e de divagações como o “podemos nos perguntar se...”, que abrem o espaço para aflorar a imaginação do público sobre suas vidas passadas.

Todavia, se nos remetermos à noção de “função-autor”<sup>679</sup>, através da qual Foucault argumenta que o nome de um autor exerce uma função classificatória, pois permite agrupar um certo número de textos, ou obras de arte, de delimitá-las e de opor umas às outras, é relevante apontar que sendo as obras das *artes primeiras* caracterizadas pela ausência de autores, as que foram selecionadas para entrar no Louvre, como se pôde observar na etnografia desta exposição, são associadas a outros nomes de importância reconhecida na Europa e no mundo ocidental em geral. Os nomes que aparecem nas legendas da exposição são majoritariamente os de colecionadores importantes para a história da arte moderna ou para a história da etnologia e dos museus franceses. Entre eles, alguns *coleccionadores-autores* podem ser apontados: David Weil (em uma peça), Guy Joussemet (em uma peça), Alphonse Pinart (em sete peças), Eugène Pépin (em uma peça), Diego Rivera (em uma peça), André Breton (em quatro peças), Eugène Bonan (em duas peças), Max Ernst (em duas peças), Claude Lévi-Strauss (em quatro peças). No total, 17 obras expostas eram marcadas por este ‘*pedigree*’ proveniente do nome de célebres colecionadores que, em algum momento, antes de que entrassem para os museus franceses<sup>680</sup>, fizeram parte das suas biografias, algumas tendo pertencido a mais de um deles, como indicado nas legendas.

Uma das escolhas feitas por Kerchache e seus conselheiros foi pela compra de “dois testemunhos excepcionais”<sup>681</sup> que foram objetos do interesse dos intelectuais e artistas franceses, imigrados em Nova Iorque durante a Segunda Guerra mundial, – entre eles André Breton, Claude Lévi-Strauss, Georges Duthuit, Robert Lebel e Max Ernst, já mencionados anteriormente –, objetos inuit provenientes da *Heye Foundation*, que lhes foram fornecidos por um preço baixo pelo *marchand* Julius Carlebach. Das peças oferecidas por Carlebach, despertou o interesse de Breton na época uma máscara yup-ik, do Alaska, que ele iria denominar de “máscara vermelha”, e que iria ser reunida à outra máscara do par, comprada por ele mais tarde, chamada de “máscara azul” – atualmente ambas se encontram, lado a lado, na exposição das *artes primeiras* no *Musée*

---

<sup>679</sup> Ver FOUCAULT, Michel. Qu’est-ce qu’un auteur ? (Conférence du 22 février 1969), *Revue de psychanalyse*, **Littoral**, n.9, La discursivité, 1983, p.3-32.

<sup>680</sup> Entre eles, principalmente, o *Musée d’Ethnographie*, o *Muséum national*, o *Musée de l’Homme* e o próprio *Musée du quai Branly*, cujas primeiras aquisições se deram no decorrer da década de 1990, quando foram adquiridas, por exemplo, as máscaras norte-americanas pertencentes à coleção de André Breton, compradas em 1999 por Kerchache, do *Museum of the American Indian*, pertencente à *Heye Foundation*, em Nova Iorque. GODELIER, Maurice & KERCHACHE, Jacques (dir.). **Chefs-d’œuvre et civilisations**. Le CD-ROM officiel. Afrique, Asie, Océanie, Amérique. Paris: Réunion des Musées Nationaux. Musée du quai Branly / Carré Multimédia, 2000.

<sup>681</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.43.

du Louvre. Além desses objetos, uma última peça comprada para o *Pavillon des Sessions* foi uma máscara de Teotihuacán conhecida graças a uma fotografia tirada por Henri Cartier-Bresson de Breton em seu Atelier em 1961. Esta também havia pertencido a Diego Rivera<sup>682</sup>. Parece, então, que a seleção apresentada é mais um testemunho do colecionismo europeu do que um tributo aos “artistas”, os primeiros produtores das obras expostas.



Figs. 5 e 6: Máscaras yup-ik pertencentes à antiga coleção de André Breton, compradas pelo *Musée du quai Branly* em 1999<sup>683</sup>.

Como aponta a antropóloga e jurista Rosemary J. Coombe, a controvérsia acerca da apropriação cultural está fundada sobre premissas particulares quanto à autoria, à cultura, à propriedade e à identidade, que são produtos de uma história de apropriações coloniais e que definem os parâmetros persistentes de um imaginário legal europeu<sup>684</sup>. As limitações dessas categorias para as lutas pós-coloniais, como sugere a autora, são aparentes nas respostas às lutas por autodeterminação pelas populações autóctones ou “*First Nations*”<sup>685</sup>.

Uma apropriação cultural, hoje, é um conceito impreciso que vem ganhando forma no trabalho de antropólogos e juristas que nas últimas duas décadas passaram a se preocupar com tema. A noção surge nos anos 1980 e ganha espaço na cena política pós-colonial nos anos 1990, principalmente em razão das reivindicações das populações autóctones em relação às sociedades ‘dominantes’ do Ocidente. Na Europa este conceito

<sup>682</sup> Rivera teria dado a máscara de presente à Breton depois da Segunda Guerra.

<sup>683</sup> Imagens retiradas da base de dados do *Musée du quai Branly*. Disponível em: <[www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)>.

<sup>684</sup> COOMBE, Rosemary J. The properties of culture and the possession of identity: postcolonial struggle and the legal imagination. In: ZIFF, Bruce H. & RAO, Pratima V. (ed.) **Borrowed power: essays on cultural appropriation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. p.75.

<sup>685</sup> “Primeiras Nações”, como são reconhecidos em países da América do Norte.

vem sendo usado pelos especialistas para se referir à disseminação de imagens blasfematórias, como os desenhos de Maomé publicados em jornais europeus<sup>686</sup>, ou as imagens de Jesus Cristo usadas de forma ‘profana’ em obras de arte de artistas contemporâneos como Andres Serrano<sup>687</sup>. Mas como definir se uma imagem é blasfematória ou não? Segundo uma lógica da liberdade das representações, autores que se apropriam dessas imagens estão utilizando imagens que são representáveis. Todavia, uma imagem blasfematória que feri, de algum modo, a crença de certos fiéis, ou uma utilização de elementos de uma outra cultura (diferente da do autor) de modo estereotipado ou depreciativo, são consideradas ‘apropriações culturais’. Esta ideia está ligada a uma definição de *propriedade* sobre as representações, ou de *autoridade*.

Nas construções de autoria do Ocidente romântico, o autor é representado como um indivíduo autônomo que cria ficções com a imaginação livre de obrigações<sup>688</sup>. Como o *bricoleur* descrito na obra de Lévi-Strauss, o autor, ou o artista ocidental, toma do real os elementos do real para criar a sua obra, mas esta, como expressão, deve ser *única*. Mesmo as expressões artísticas consideradas como apropriações culturais são, muitas vezes, consideradas expressões únicas do gênio de um artista – o que configura a natureza complexa deste debate. Para este tipo de autor, tudo no mundo deve estar disponível e acessível como uma *ideia* que pode ser transformada em *expressão*. Através de seu trabalho o autor transforma a ideia ‘retirada’ do mundo dado, em *sua* própria, e sua posse e controle sobre o trabalho realizado é justificado por sua atividade expressiva<sup>689</sup>. Desde que o autor não copie a expressão de um outro, ele está livre para encontrar seus temas, enredos, ideias e personagens em qualquer lugar que lhe agrade. Estas são premissas que governam as leis contemporâneas de propriedade intelectual, e particularmente a lei de *copyright*.

O problema da apropriação cultural aparece quando um outro indivíduo, ou um grupo individualizado, reclama a autoria de uma obra ou de uma expressão na obra de um autor, ou a considera como ofensiva à sua própria ‘cultura’. Trata-se, neste caso, de uma reivindicação de autoridade – e, portanto, a apropriação cultural só pode ser apontada quando há tal reivindicação, ou, em outras palavras, quando há controvérsia

---

<sup>686</sup> FAVRET-SAADA, Jeanne. **Comment produire une crise mondiale avec douze petits dessins ?** Paris : Les Prairies ordinaires, 2007, passim.

<sup>687</sup> Como ‘Piss Christ’ (1987) exposta na França em 2010, entre outras obras do autor que despertaram reações violentas de grupos extremistas cristãos.

<sup>688</sup> COOMBE, Rosemary J. Cultural and Intellectual Properties. Occupying the Colonial Imagination. **Political and Legal Anthropology Review**, n. 16, v. 1, 1993. p.10.

<sup>689</sup> COOMBE, loc. cit.

sobre a autoria. Ocorre que tais reivindicações de povos minoritários nem sempre são evidentes, em razão de uma facilidade das partes dominantes de silenciá-las, como no caso que investigaremos mais adiante, da entrada de obras aborígenes de arte contemporânea no quai Branly. Assim, o debate acerca das apropriações culturais perpassa uma contradição moral entre, por um lado, a proteção dos povos autóctones e das identidades minoritárias (quanto à ofensa e à depreciação nas obras de arte) e, por outro, a limitação da arte e da atuação dos artistas. Tal contradição está ligada à própria noção de obra de arte, que atravessa, por sua vez, diferentes contextos, e ela comprova – diferentemente do que alegam os museus das *artes primeiras* – que a arte como a conhecemos no museu não é uma linguagem universal e não promove experiências necessariamente similares em indivíduos de culturas diferentes.

Uma obra de arte é responsável por fazer a ligação entre dois mundos – o do autor e o do receptor. Este último tem o papel de interpretar a obra contemplada, trabalho este que não se vê fora de um campo de poder estabelecido. Como apontou Lévi-Strauss, por meio da contemplação, o espectador de obras de arte “se sente melhor criador que o próprio criador que as abandonou”<sup>690</sup>. O problema das *artes primeiras* é que elas fazem a ligação entre autores e receptores que pertencem, por definição, a mundos culturais distintos, e que, no contexto dos museus, se encontram em posições de poder diferentes e hierarquizadas. A transformação que se dá quando uma ‘cultura’ passa a ser olhada como obra de arte, ou conjunto de obras em um museu, é, com efeito, uma forma de dominação. O olhar sobre o objeto, realidade reduzida, é um olhar superior, já que os representados estão submetidos ao “princípio de visibilidade obrigatória”<sup>691</sup>, como no *Panóptico de Bentham*.

Com efeito, não existe obra sem autor – seja este um autor conhecido ou imaginado, de todo modo parte-se do princípio de que ele existe ou, em algum momento, existiu. A obra de arte precisa de um autor para adquirir um estatuto de obra e para exercer um efeito. Ela constitui, em si, uma forma de transformação de materiais, e das ideias associadas a esses materiais, ainda que esta transformação possa ser apenas, como no caso das *artes primeiras*, a sua entrada em um museu ou galeria de arte, a atribuição de um título e de um pseudoautor que pode ser um colecionador precedente.

É preciso que se reconheça que a noção de autor como uma entidade individual é uma invenção de um sistema mercantilista do Ocidente, que depois se legitimou de

---

<sup>690</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus, 2006. p.39.

<sup>691</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1977. p.167.

maneira efetiva com o desenvolvimento industrial e o capitalismo. Em oposição a esta concepção da obra autoral atribuída a um indivíduo como se preconiza no Ocidente, as produções indígenas e o conhecimento dos povos autóctones são, em geral, vistos como o resultado de uma invenção coletiva. Esta primeira distinção é uma das causas do problema gerado pela integração da arte indígena em um ‘sistema da arte global’.

O debate acerca da propriedade intelectual e o estatuto do autor no Ocidente teve início no mundo literário<sup>692</sup>. Graças às disputas neste campo, pode-se dizer que o conceito de propriedade intelectual na Europa hoje já separou a obra de seu suporte material. Segundo esta aceção, os copistas, como os da indústria dos livros, são aqueles que realizam cópias materiais da obra, eles são os responsáveis por traduzir materialmente aquilo que o autor imaginou ou projetou. Todavia, a *originalidade* de uma obra está ligada ao cânone estabelecido pelo artista através de sua criação. No período pré-renascentista, esta diferenciação não estava posta<sup>693</sup>, de modo que o valor da originalidade não era um valor reconhecido, e, na maioria dos casos, os responsáveis pela reprodução de uma obra escrita – isto é, aqueles que tinham os meios materiais de fazer com que ela se disseminasse – eram reconhecidos antes dos autores da obra. Neste contexto, era, portanto, comum que um autor se apropriasse das ideias de outro. A ideia de plágio só se desenvolveria muito depois. Com a disseminação da reprodução mecânica no século XV, o papel do copista se torna ameaçado, e os reprodutores são os primeiros a reclamar a exploração mercantil das obras. No século XVI, na França, é interdita a reprodução de qualquer obra por aquele que não possuísse uma carta de privilégios emitida pelo rei<sup>694</sup>. É somente no fim do século XVII, a partir do pensamento de J. Locke, que a ideia de que o autor é o proprietário de sua obra iria se disseminar. É instaurada, então, uma luta contra o monopólio dos reprodutores, uma vez que tal monopólio passa a ser visto como restritivo para a circulação das obras. Começa-se a reconhecer nos autores uma força da originalidade. No século XX, finalmente, o conjunto de leis de proteção intelectual e *copyright* já se estendem aos mais variados meios de produção artística, incluindo o cinema e as artes plásticas.

---

<sup>692</sup> ROSS, Trevor. Copyright and the Invention of Tradition. **Eighteenth-Century Studies**, v. 26, n. 1, 1992, pp.1-27, passim.

<sup>693</sup> Na Idade Média uma obra literária era uma obra que não estava fixada ao seu suporte material. O trabalho do copista, neste período, era o de ‘produzir’ a obra tanto quando o do seu autor primeiro. Era, então, perfeitamente aceitável que o copista acrescentasse elementos ao texto, pois não havia uma noção da *estabilidade* da obra.

<sup>694</sup> ROSS, op. cit., p.3.

Quem é o autor? Segundo a legislação especializada, como se pode notar, ele é uma pessoa física e não uma pessoa moral, como no caso de uma coletividade. Apenas a lei de *copyright* pode ser aplicada a pessoas morais como autores. Há, no campo da legislação patrimonial, uma diferenciação essencial entre os direitos patrimoniais e os direitos morais. Os direitos patrimoniais são os direitos de propriedade que vão dar ao autor a possibilidade de receber benefícios sobre a reprodução de sua obra – trata-se, assim, de um direito sobre a difusão da obra. Os direitos morais, diferentemente, dizem respeito ao direito de reclamação da ‘paternidade’ de sua obra, isto é da sua integridade enquanto autor que não pode ser dissociado de sua criação. Diferentemente dos direitos patrimoniais – que podem ser vendidos –, os direitos morais são inalienáveis, e devem ser respeitados independentemente de quem detém a propriedade sobre a obra<sup>695</sup>. O *copyright*, neste sentido, é uma lei sobre a difusão, e não constitui um direito moral.

David Lange, acadêmico do direito, descreve o *copyright* como um contrato implícito que dá a um autor “o monopólio limitado do *copyright* [do direito sobre a cópia] por um tempo limitado, mas apenas em troca de uma eventual dedicação da obra ao domínio público”<sup>696</sup>. Coombe, crítica à prevalência de leis de propriedade intelectual, afirma que as leis de *copyright* “restringem o fluxo social de textos, fotografias, música e outras obras simbólicas”, como uma forma de controle que “pode nos privar das condições culturais ideais para a prática do diálogo”<sup>697</sup>. Neste sentido, a expansão agressiva do *copyright* pode ser vista como uma ameaça significativa à liberdade de expressão e ao diálogo político. Estando o mundo da arte contemporânea cada vez mais permeado pelas novas mídias, que facilitam, notadamente, a replicação barata e a disseminação instantânea de imagens, textos e sons, progressivamente são manifestadas oposições contra o *copyright*, que passa a ser visto como um instrumento de controle. Na antropologia da arte, a perspectiva de que a cultura não é algo limitado e delimitado, ou uma entidade estática, mas um processo dinâmico e constantemente renegociado

---

<sup>695</sup> UNESCO. Secteur de la culture. **L’ABC du droit d’auteur**. Paris : Organisation des Nations Unies pour l’éducation, la science et la culture (UNESCO), 2010.

<sup>696</sup> A gradação desses direitos é tão finita quanto o seu tempo de duração (que é predeterminado para durar por alguns anos após a morte do autor, variando de país para país). De fato, um outro autor é livre para citar seções determinadas de obras com *copyright* em razão da doutrina do uso-justo, que assegura que o *copyright* não é absoluto – e não pode mesmo ser em sociedades que valorizam a criatividade. Importantes decisões legais também já estabeleceram o direito de tomar emprestadas obras com *copyright* para paródias políticas<sup>696</sup>. Em outras palavras, pode-se dizer que a liberdade de expressão prevalece em casos em que ela entra em conflito com os direitos de propriedade intelectual, ainda que os resultados sejam ofensivos ao criador e, por vezes, invadam o *copyright*. LANGE (1993, p.126 apud BROWN, 1995, p.196).

<sup>697</sup> COOMBE (1991, p.1866 apud BROWN, 1995, p.196).

torna complexa a atribuição de propriedade sobre uma obra, e mesmo a definição de um autor quando esta não se faz clara à primeira vista<sup>698</sup>.

A ideia de ‘autor’ como a conhecemos atualmente, desde que surgiu, sempre esteve atrelada à noção de ‘*originalidade*’. Falar em autor é não só falar no que há de original em uma dada obra, mas também se referir ao contato original da produção artística – em outras palavras, na perspectiva romântica o autor seria aquele que primeiro esteve em contato com a obra criada. Uma vez que a criação tem início na mente, a originalidade no trabalho mental (em oposição ao trabalho manual) permite ao autor reivindicar não apenas o objeto físico produzido, mas também a expressão artística ou literária em si – a “obra” propriamente definida<sup>699</sup>. As *artes primeiras*, cuja origem está localizada em distâncias simbólicas inventadas, têm na falta de autoria a legitimação do seu valor. A origem impossível de se precisar é percebida como mais antiga do que qualquer origem de que se tem notícia – e, logo, esta arte é primeira pois não se pode atribuir a sua confecção nem a um indivíduo nem a um período no tempo (e por isso ela também não tem data).

Sobre a configuração de uma ‘obra’, é importante salientar a distinção entre as ideias e sua expressão – isto é, como elas “se fixam em forma tangível”<sup>700</sup>. As leis produzidas para arbitrar quanto às apropriações só podem legislar as expressões das ideias e nunca as ideias em si mesmas. A razão para este fato é a de que não se pode conhecer a origem das ideias a não ser que elas sejam expressas se alguma forma estável e material. Esta perspectiva atesta o fato de que por mais que se fale atualmente na divisão corrente entre patrimônio material e imaterial, tangível e intangível, não existe patrimônio que não esteja expresso em um meio material, seja ele qual for – em outras palavras, o patrimônio só existe como patrimônio se podemos registrá-lo, como testemunho. É claro que existe uma forma de etnocentrismo incorporada nesta perspectiva do patrimônio, que ignora qualquer criação linguística, artística, musical

---

<sup>698</sup> O *copyright*, como apontam os críticos, é baseado em noções românticas de um gênio criativo isolado “que retira o belo do nada por um ato inspirado da imaginação”. As leis de *copyright*, assim, foram produzidas para garantir que o autor e seus descendentes imediatos possam se beneficiar do milagre da criação. Mas a identificação da inventividade com uma vida humana solitária, como aponta Brown, não pode ser facilmente reconciliada com a economia política da criatividade industrial moderna e, tampouco, com as produções coletivas dos povos indígenas. Em ambos esses contextos a lei aparece como algo excessivamente arbitrário. BROWN, Michael F. Can culture be copyrighted? *Current Anthropology*, v. 39, n. 2, April, 1998. p.196.

<sup>699</sup> COOMBE, Rosemary J. The properties of culture and the possession of identity: postcolonial struggle and the legal imagination. In: ZIFF, Bruce H. & RAO, Pratima V. (ed.) **Borrowed power: essays on cultural appropriation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. p.82.

<sup>700</sup> LITMAN (1991, p.239 apud BROWN, 1995, p.202).

expressas por performances das quais não se tem um registro. Mas tal etnocentrismo não deve surpreender, uma vez que o ‘patrimônio’ é uma categoria do Ocidente, criada no contexto europeu.

Enfim, a questão que aqui nos interessa é a de saber como um museu nacional europeu como o quai Branly, que expõe ‘arte primitiva’ como arte de povos minoritários que tem seu estatuto legitimado por autoridades da Europa e dos países, antes, colonizadores, opera neste campo de fricções morais.

## 1.2 Um ‘mercado de arte’ para as *artes primeiras*

Se consideramos que só se pode falar em apropriações culturais quando se tem reivindicações dos povos minoritários sobre o mal uso de suas ‘culturas’, a análise do *Musée du quai Branly* – aqui entendido tanto no âmbito das coleções expostas no quai Branly, quanto nas que se encontram na sua ala pioneira do *Musée du Louvre* – surpreende o fato de que este museu, nos seus primeiros anos de existência até o presente, não vem sendo com frequência confrontado com tais reivindicações e com atos violentos por parte de membros das culturas representadas na proporção em que essas reivindicações vêm sendo colocadas a outras instituições em países como os Estados Unidos, o Canadá e a Austrália.

Isto se dá não apenas por estes outros países, como antigas colônias, terem que mediar, muitas vezes, o contato mais estreito entre os povos indígenas e o seu ‘patrimônio’, mas, sobretudo, porque o quai Branly, como um museu europeu de arte, vem se voltando quase exclusivamente para o mercado e para os colecionadores ao constituir a sua coleção atual. O museu, assim, deixa de incluir as próprias populações que teriam como herança os objetos de que ele se alimenta, mas faz isso através de um meio considerado como neutro e imparcial: o do mercado de arte.

Na perspectiva apresentada por Arjun Appadurai – já discutida na Introdução desta tese –, é proposto que a situação de uma *commodity* na vida social de qualquer ‘coisa’ “seja definida como a situação em que a sua trocabilidade (presente, passada ou futura) por outra coisa seja a sua característica socialmente relevante”<sup>701</sup>. Uma *commodity*, segundo esta visão, é um estado da coisa e não uma coisa em si ou um tipo

---

<sup>701</sup> APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. p.3-63. In: \_\_\_\_\_. (ed.) **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p.13.

de coisa, e algumas coisas podem ser vistas entrando e saindo do estado de *commodity*. Este movimento pode ser lento ou rápido, reversível ou terminal, normativo ou desviante<sup>702</sup>. De uma maneira ou de outra, os objetos em suas vidas sociais são tão diversos quanto as culturas que os produzem, e é mais produtivo percebê-los em seus movimentos e idiossincrasias, do que estritamente como coisas objetivas. Estes têm a sua vida social marcada pelos valores que recebem e por seus percursos sociais específicos, que podem ou não estar atrelados a suas características intrínsecas. Tal perspectiva se torna evidente, notadamente, nas relações estabelecidas entre os museus e o mercado de arte.

A partir da noção de “regimes de valor”, que não implica que todo ato de troca de *commodity* pressupõe um compartilhamento cultural completo, Appadurai se refere, diferentemente, ao grau do valor coerente que pode ser altamente variável de situação a situação, e de *commodity* para *commodity*. Um regime de valor, neste sentido, tem relação tanto com padrões muito altos como os muito baixos das partes em uma troca particular. Tais regimes se referem à constante transcendência das fronteiras culturais através do fluxo de *commodities*, onde a cultura é entendida como um sistema de significados fixo e localizado<sup>703</sup>. Os contextos das *commodities*, a variedade de arenas sociais nas quais elas circulam dentro ou entre unidades culturais, são, muitas vezes, responsáveis por possibilitar que a troca aconteça entre estranhos. Leilões, por exemplo, acentuam a dimensão de *commodity* dos objetos de um modo que pode muito bem ser visto como profundamente inapropriado em outros contextos. E, mesmo os museus, em diversas ocasiões, se passam por agentes anônimos de compras de *commodities* com a intenção de retirar certos objetos dos sistemas comerciais em que se encontram, colocando-os na situação de ‘*objetos musealizados*’. Desta forma, a comoditização se constitui na interseção complexa de fatores temporais, culturais e sociais, e, assim como a musealização, ela pode constituir um estado provisório da coisa.

Segundo Raymonde Moulin, “a arte é um bem raro, durável, que oferece ao seu detentor serviços estéticos (prazer estético), sociais (distinção, prestígio) e financeiros”<sup>704</sup>. Uma *chef-d’œuvre* é um bem que pode ser possuído tanto por proprietários individuais quando por coletividades (através dos museus). Na lógica do mercado, o proprietário de uma obra é aquele que a comprou, e que, portanto, adquiriu a

---

<sup>702</sup> SIMMEL (1978, p.138 apud APPADURAI, 2007, p.13).

<sup>703</sup> APPADURAI, op. cit., p.15.

<sup>704</sup> MOULIN, Raymonde. **Le marché de l’art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.45.

propriedade patrimonial sobre ela, e isso não significa identificá-lo como autor da obra comprada. O autor, todavia, no caso das *artes primeiras*, será na maioria das vezes imaginado, já que não é identificado. Entretanto, como demonstrado anteriormente, uma visão estática e antiga da noção de propriedade sobre uma obra, como produto do trabalho de um autor, vem sendo modificada pela ênfase liberal em como a propriedade adquire valor nos processos de troca e circulação<sup>705</sup>. A agregação de valor a uma obra que passou por esse ou aquele proprietário em sua trajetória pode ser determinante da entrada desta para um grande museu – como se viu na seleção inicial das *artes primeiras* para o *Pavillon des Sessions*.

O preço de uma *chef-d'œuvre* – obra que é singular e insubstituível, e, portanto, o seu valor primeiro provém de sua raridade – é estabelecido por um conjunto de valores que lhe são exteriores. Como aponta Moulin, as variáveis relativas à demanda devem ser levadas em consideração<sup>706</sup>. O caso ideal típico da limitação quase absoluta da oferta faz com que se imponha uma situação de monopólio gerada pela unicidade da obra. Se, como constatou Simmel<sup>707</sup>, desejamos objetos na medida em que eles resistem ao nosso desejo, logo, os objetos que possuem valor no mundo das artes são permeados pela aura da resistência, e é esta resistência à posse e ao desejo profano que configura a fonte do valor que os objetos adquirem ao entrarem em um museu – o que já foi exemplificado anteriormente com o caso da elevação dos preços de esculturas chupicuaro semelhantes à que foi comprada pelo *Musée du quai Branly*.

Museus são reconhecidos como espaços de permanência, e, a noção de permanência tem o seu sentido primeiro na crença amplamente disseminada na perenidade das coleções museológicas. Particularmente na França, onde objetos, em geral, não podem ser alienados pelos museus – o que quer dizer que aquilo que entra para a cadeia museológica não poderá ser retirado dela exceto por meio de leis específicas (e extremamente raras) – estes são vistos, então, como proprietários solenes daquilo que não pode pertencer a nenhum indivíduo. Este poder sobre as coisas do patrimônio, em grande parte, é o que confere a estas instituições a *sacralidade* que elas mesmas se atribuem, e que, por vezes, é reconhecida socialmente.

---

<sup>705</sup> ROSS, Trevor. Copyright and the Invention of Tradition. *Eighteenth-Century Studies*, v. 26, n. 1, 1992, pp.1-27. p.2.

<sup>706</sup> MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art*. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.15.

<sup>707</sup> SIMMEL (1978, p.67 apud APPADURAI, 2007, p.3).

Para além do desejo dos colecionadores de possuir objetos de arte como bens pessoais, deve-se reconhecer que o poder peculiar desses objetos não está, primordialmente, ligado ao seu valor como itens de troca. O poder dos objetos de arte em museus reside nos processos simbólicos que eles provocam nos observadores, e estes têm características *sui generis* que são parcialmente independentes dos objetos em si mesmos. Pertencendo a uma esfera de trocas da qual as pessoas comuns se veem excluídas, estes objetos musealizados não deixam de ser ‘objetos de desejo’ – um desejo de possuí-los, ainda que não materialmente. No mercado, o preço depende da competição final entre os agentes (estes marcados por uma rede de influências que envolve os museus), considerando o seu desejo de possuir a obra (ou um dado tipo de obra), e os seus poderes de compra. Neste sentido o preço é, enquanto tal, amplamente imprevisível. Nos últimos anos se viu uma ascensão progressiva do mercado das *artes primeiras*, que pode ser observada a partir da constatação de uma alta marcante dos preços das obras vendidas em diversos contextos.

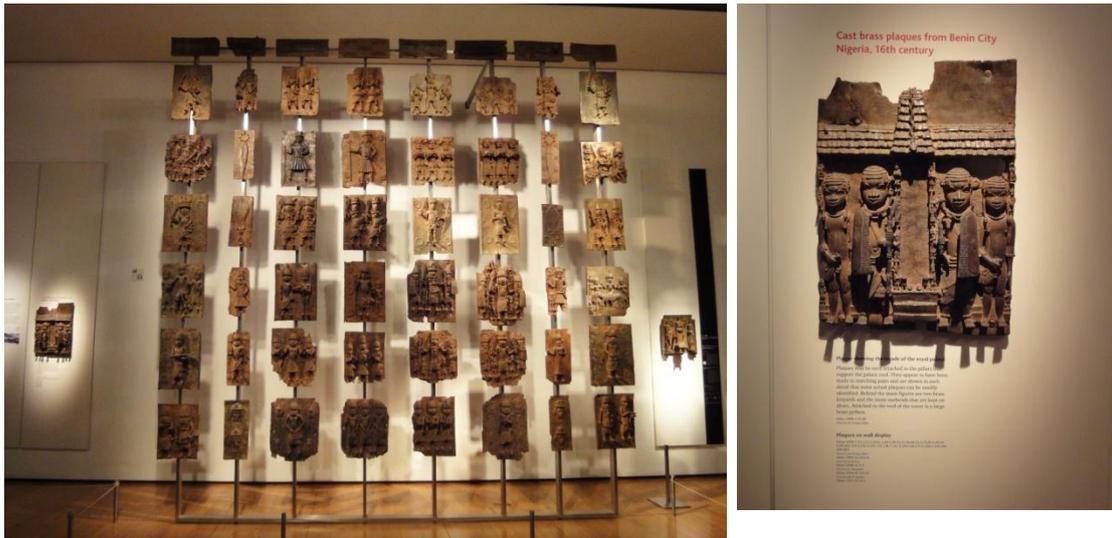
Em 1897, na ocasião da sangrenta expedição punitiva britânica ao reino do Benin, que resultou no saque do palácio do Obá, aproximadamente mil placas de bronze, datando de vários séculos antes, foram arrancadas do palácio e dispersas em Londres pelo *Foreign Office*. Muitas delas alimentaram as coleções de grandes museus europeus, onde ainda permanecem atualmente, como no caso do *British Museum*. Outras foram comercializadas por *marchands*, alcançando o preço de algumas centenas de libras esterlinas por peça. Hoje, como assegura Patrick Caput, consultor da *Sotheby's*<sup>708</sup>, essas placas “valem correntemente a bagatela de várias centenas de milhares de euros”<sup>709</sup>. Em dezembro de 2004, em Paris, uma delas, datando do final do século XVI ou início do XVII, foi vendida pelo preço de 691.200 euros, tendo esta mesma peça sido avaliada em 3.000 libras em 1961<sup>710</sup>. Esta venda representou um dos recordes de preço pago por peças de arte africana, que já foi batido por cifras muito mais elevadas atualmente.

---

<sup>708</sup> Uma das mais antigas sociedades de leilões de arte no mundo, com sede em Londres.

<sup>709</sup> WAVRIN, Isabelle. Une fulgurante ascension. **Beaux Arts magazine**, Hors-série, Chefs-d’œuvre du musée du quai Branly, p.60-65, 2006. p.61.

<sup>710</sup> WAVRIN, loc. cit.



Figs. 7 e 8: Placas da cidade do Benin, *British Museum*, 2012\*.

Em razão da constante alta dos preços das *artes primeiras* no mercado internacional, em sua maioria, os museus e fundações se encontram hoje insuficientemente armados financeiramente para adquirir as obras mais raras provenientes de regiões as mais valorizadas ou de tipos únicos<sup>711</sup>. No caso de um grande museu nacional como o quai Branly, as compras iniciais se deram, em geral, no sentido de se completar um conjunto de referências estéticas que, ao mesmo tempo em que eram ditadas pelo mercado e pelo gosto dos colecionadores, também iriam ditar o valor de certos objetos que viriam a ganhar visibilidade neste mesmo mercado. Um dos papéis que teve o museu, a partir do momento em que foram selecionados os objetos para a primeira exposição, foi o de alargar o leque das *artes primeiras*, incluindo quatro continentes, o que iria ampliar o interesse europeu, e, particularmente o francês, voltado até então enfaticamente para a arte africana. Para isso, como já mencionado, Kerchache e sua equipe iriam contar com um importante apoio financeiro do Estado francês.

Diferentemente da maioria das vendas de arte tribal parisienses habituais, centradas, em geral, essencialmente na arte africana, a venda Breton, em abril de 2003, tinha o interesse de oferecer os objetos da Melanésia, da Austrália, da Indonésia ou da América do Norte, caros aos surrealistas e raríssimos tanto nas vendas parisienses quanto no mercado em geral. Esta venda, que se tornou famosa pela sua singularidade no contexto francês, tinha ainda o trunfo de ter mantido intacto o célebre atelier do número 42 da *rue Fontaine*, onde haviam permanecido, por meio século, as obras pertencentes a André Breton. Para além dos pequenos objetos que iriam, por sua vez,

<sup>711</sup> MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris : Flammarion, 2003. p.16.

pulverizar as estimativas sobre os seus preços, alguns outros mais importantes não tiveram o preço tão elevado, o que permitiu que o *Musée du quai Branly* exercesse o seu direito de preferência sobre diversos lotes, adquirindo, entre outras peças, uma máscara haida em madeira policromada da Colúmbia Britânica, datando do início do século XIX, a 165.116 euros, preço este no limite das estimativas<sup>712</sup>. A obra mais visada da venda, uma efígie de ancestral uli em madeira policromada da Nova Irlanda, foi comprada por 1,2 milhões de euros pela filha do colecionador, Aube Breton, e foi oferecida, em seguida, à biblioteca Doucet – preço sensivelmente abaixo dos quase 3 milhões de euros pagos pelo Estado, pouco antes da abertura do *Pavillon des Sessions*, por uma estátua uli similar, comprada do colecionador parisiense Alain Schoeffel.

Se os agentes do mercado estão em competição financeira pela obtenção de obras as mais raras, incluindo aquelas procuradas pelos grandes museus e que aparecem raramente no mercado, eles se encontram, ao mesmo tempo, em competição intelectual para renovar a oferta por meio da inspeção das zonas de sombras e da reavaliação das obras já conhecidas<sup>713</sup>. Os museus, neste sentido, não são vistos necessariamente como entraves para o mercado da arte, já que a colaboração entre os atores culturais e atores econômicos é um dos fatores que contribui para a renovação dos valores – os museus servem em grande medida para fornecer informações úteis sobre o que já se conhece das obras e dos artistas e aquilo que ainda resta conhecer. No caso das *artes primeiras*, entretanto, muitas vezes é o movimento contrário que se vê acontecer com mais frequência. No *Musée du quai Branly*, onde a produção de conhecimento é principalmente a do conhecimento artístico, ao mesmo tempo em que o próprio museu produz um conhecimento sobre as obras em sua coleção, este também recorre ao universo dos colecionadores para distinguir entre diferentes tipos de objetos, e para obter informações úteis sobre futuras aquisições – como demonstrado no Capítulo 2.

A relação estreita estabelecida pelo *Musée du quai Branly*, na última década, com o mercado de artes tem o efeito, assim, de legitimar as suas escolhas em um sistema que se constituiu com base na tradução das diferenças culturais em um gosto particular por este conjunto de produções estigmatizadas. Como aponta Molly H. Mullin, a transformação das artes indígenas “em arte, e não em etnologia” é um tipo de afirmação utópica da diferença cultural – uma versão mais colonial do

---

<sup>712</sup> WAVRIN, Isabelle. Une fulgurante ascension. *Beaux Arts magazine*, Hors-série, Chefs-d’œuvre du musée du quai Branly, p.60-65, 2006. p.65.

<sup>713</sup> MOULIN, Raymonde. *Le marché de l’art*. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.19.

multiculturalismo – que reflete respostas das elites à ascensão do capitalismo de consumo<sup>714</sup>. Com frequência, as relações entre arte, identidade nacional e distinções de classe vêm sendo negligenciadas pelos museus que recorrem à linguagem ‘universal’ das *artes primeiras*. Uma abordagem crítica às oposições entre ‘nós’ e os ‘Outros’ pode ser adotada de forma provocativa, e, ainda assim estas categorias serem reproduzidas, inadvertidamente, como estruturas de pensamento.

“Como ‘nós’ nos relacionamos com ‘eles’?” é a questão fundamental colocada. Ocorre que essas categorias binárias – do ‘nós’ e do ‘eles’, do ‘eu’ e do Outro –, reflexos de antigas oposições entre primitivo e moderno, dominado e dominador, são categorias situacionais e, portanto, instáveis, e não podem ser reproduzidas para definir as estruturas de poder do mundo pós-colonial. Falamos, por isso, em *situações de dominação*, em que relações de poder podem ser apontadas. O mercado das *artes primeiras* constitui uma dessas situações, em que um sistema pensado para tratar coisas diferentes como se fossem iguais tem a pretensão de ser neutro, quando, na verdade, está incorporado em um contexto desigual mais amplo.

Ligado a uma demanda de ‘reparação’ das metrópoles em relação às antigas colônias, o mercado de arte se desenvolveu como um instrumento de mediação, estando inicialmente voltado para o gosto de alguns colecionadores que determinavam o que era ‘autêntico’ como arte indígena e o que não era. Exposições de arte indígena em galerias dos Estados Unidos, no início do século XX, foram, em parte, um meio de se obter a atenção do público para uma nova corrente artística. Ainda que suas motivações fossem complexas, os patronos dessas artes percebiam suas ações como puramente filantrópicas. Como aponta Mullin, ao colocarem o artesanato indígena na categoria de ‘belas artes’, eles buscavam tornar a produção artística mais lucrativa economicamente, além de torná-la uma atividade prazerosa e respeitável para os indígenas, “um meio de vida que iria permitir aos indígenas permanecer em suas terras natais rurais e continuar a seguir os ritmos do calendário tribal”<sup>715</sup>. Encorajar a produção artística foi ainda um meio de evitar divisões agudas entre a economia doméstica e a pública. Assim, para se estabelecer a arte indígena como arte – e não meramente como trabalho manual ou artesanato, formas associadas à vida utilitária e doméstica – esses filantropos reconheciam que seu objetivo devia ser duplo: o de encorajar os indígenas a criarem

---

<sup>714</sup> MULLIN, Molly H. The patronage of difference: making Indian art “art, not ethnology”. In: MARCUS, George E. & MYERS, Fred R. (ed.). **The traffic in culture**. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. p.166.

<sup>715</sup> Ibidem, p.173.

peças de acordo com o gosto das elites (gosto este que era influenciado por alguns indígenas e antropólogos, e que tomavam outros trabalhos indígenas mais antigos como padrão); e o de educar os compradores em potencial. É claro que um dos modos mais diretos e elementares para os patronos exercitarem a autoridade no mercado da arte indígena era por meio da compra daqueles artigos que mais lhes agradavam (para eles mesmos e para outros), e pagando preços mais altos que a maior parte dos turistas e comerciantes estariam dispostos a pagar<sup>716</sup>. Da mesma maneira que os colecionadores, que, compram uma peça ou expressam aquilo que lhes agrada a um *marchand*, vociferando o preço que estão dispostos a pagar por um tipo de objeto, esses atores criam o gosto que irá mover o mercado a partir do *seu* gosto individual. Estes podem ser percebidos facilmente como agentes dominantes no mercado das *artes primeiras*, simplesmente porque dominam financeiramente as relações comerciais.

No caso da arte indígena que é produzida com a pretensão de entrar no mercado das artes contemporâneas, um outro nível de influência presente nas obras se cristaliza por meio da figura do coordenador artístico. Como aponta Morvan sobre a produção dos artistas aborígenes australianos atualmente, este é empregado pelos próprios artistas (ou pela cooperativa de artistas no caso dos aborígenes do deserto australiano) para realizar a interface com o mercado<sup>717</sup>. O coordenador, assim, tem a tarefa de fazer com que as pinturas se vendam, e para isto ele opera por meio de seleções entre as obras vendáveis e aquelas que não o são. Com efeito, o trabalho do coordenador significa, entre os artistas ditos ‘não ocidentais’, o de objetivar aquilo que pode ser vendido para os europeus, o que implica uma capacidade de avaliar os trabalhos nesses termos.

É neste sentido que se pode afirmar que a constituição dos valores artísticos se efetua a partir da articulação do campo artístico e do mercado. No campo artístico se operam e se revisam as avaliações estéticas, enquanto que no mercado acontecem as transações e se elaboram os preços. Ainda que esses dois campos tenham, cada um, o seu próprio sistema de fixação de valor, eles estabelecem relações de estreita interdependência<sup>718</sup>. Logo, considerando que o movimento de disseminação da

---

<sup>716</sup> MULLIN, Molly H. The patronage of difference: making Indian art “art, not ethnology”. In: MARCUS, George E. & MYERS, Fred R. (ed.). **The traffic in culture**. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. p.174.

<sup>717</sup> MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l’art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010. p.159.

<sup>718</sup> MOULIN, Raymonde. **Le marché de l’art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.9.

apreciação pelas culturas autóctones nos países mais ricos se deu em um momento chave do desenvolvimento do capitalismo de consumo, não é surpreendente que o discurso sobre a cultura tenha partido de usos mais elitistas do termo, “centrados amplamente nas *commodities* e em suas divisões em arte, artefatos e lixo”<sup>719</sup>. Quem irá determinar essas divisões sobre o patrimônio ‘dos outros’ no Ocidente, como já deve ter ficado evidente, são aqueles que conciliam o poder de aquisição com um tipo de conhecimento estético sobre as obras (em parte ligado a este poder de compra).

O fato de o mercado e os *marchands* terem desempenhado um papel determinante na aquisição de objetos pelo *Musée du quai Branly* se dá também, em grande parte, pela ausência, no mundo dos museus, de uma expertise independente neste domínio, o que leva à obrigação de se recorrer à competência dos *marchands* para avaliar a “qualidade”, o valor mercadológico, das peças propostas para aquisição<sup>720</sup>. Como consequência desta nova rede de valores em construção e em ação, ao separar as artes das Américas, África, Ásia e Oceania, o museu ajuda a criar uma nova categoria artística (a das *artes primeiras*) e fortalece um mercado em ascensão. O problema, apontado por seus críticos, é que, neste processo, ele acaba por desumanizar estas ‘obras’, retirando-as de seus contextos e isolando-as em um Ocidente nostálgico.

O museu, ao fazer parte do mercado, toma para si o papel de retirar da vida profana os objetos que já foram sagrados. Ele é o agente responsável por reinseri-los em uma sacralidade de outra ordem, a sacralidade que se dá pela musealização. Como instituição que se pensa como sagrada não religiosa, o museu não atua como os outros agentes nas aquisições que realiza. A ação do museu é litúrgica, os valores em jogo são secretos, e, em geral, ele não disputa diretamente com os outros atores. Como descrito por Delpuech, o museu, muitas vezes, compra diretamente com os colecionadores privados, e estes trâmites, diferentemente das compras ordinárias, são secretos. Raramente um museu pode revelar quanto pagou por uma peça, ou quais foram os detalhes da transação. No caso da compra recente de uma coleção de adereços de plumas da Amazônia, realizada por Delpuech para o museu, tratava-se de uma coleção conhecida – que esteve em exposição na Fundação Cartier, em 2000 – e de alto valor no mercado de arte (este não revelado pelo conservador). Neste caso, a compra aconteceu à

---

<sup>719</sup> MULLIN, Molly H. The patronage of difference: making Indian art “art, not ethnology”. In: MARCUS, George E. & MYERS, Fred R. (ed.). **The traffic in culture**. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. p.186.

<sup>720</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.280.

margem do mercado de arte mais amplo, e em segredo: “No nosso caso, a negociação se deu discretamente e diretamente com o proprietário, sem que outros colecionadores soubessem.”<sup>721</sup>

O papel do museu, entretanto, diante do mercado, é diferente daquele dos colecionadores, tanto pelos comprometimentos éticos de uma coleção pública quanto pela posição política de um museu nacional. Em matéria de antiguidade pré-colombiana, por exemplo, atualmente o *Musée du quai Branly* se abstém a comprar qualquer objeto por razões éticas e diplomáticas. Apenas doações são recebidas, e apenas se as coleções datam de antes da década de 1970, quando alguns governos locais (como o do México) declararam que o patrimônio arqueológico pertencia aos povos autóctones e a seus territórios<sup>722</sup>. Tal posição, segundo Anne-Christine Taylor<sup>723</sup>, “pode levar a uma realidade trágica, porque restrições desta natureza não existem entre os colecionadores”, e o fato de o museu não comprar estas peças não impede que pilhagens arqueológicas no México e no Peru aconteçam, provavelmente para alimentar o mercado de arte.

Se toda produção de valor no quai Branly é mediada – por agentes ocidentais, na maioria das vezes – todo o processo de seleção e apresentação das obras é, em si, apropriação cultural. Este não é percebido desta maneira, pois o mercado cria uma distância artificial entre os produtores (‘artistas’) e o museu. A entrada de novos objetos na coleção se dá através da mediação do mercado, que tem uma gramática própria. O museu, por sua vez, não atua mais como agente de pesquisa no sentido de produzir coleções; como declara Taylor, “não vamos mais até os Kamayurá para coletar os objetos kamayurá”<sup>724</sup>. De certa forma, toda uma rede de acesso a esses produtos artísticos dos Kamayurá e de tantos outros grupos e etnias já está constituída para alimentar tanto o mercado quanto os museus.

O foco no mercado, nas coleções e seus agentes esconde, por exemplo, que a circulação de objetos de arte indígena produzidos nas antigas colônias se intensifica na medida em que aumenta a sua demanda nas metrópoles ou entre as elites do mesmo país de onde esses objetos têm origem. Neste sistema comercial, não há dúvida de que aqueles que arrecadam o maior lucro não são os responsáveis primeiros pela produção

---

<sup>721</sup> DELPUECH, André. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>722</sup> A lei federal sobre os monumentos e zonas arqueológicas, artísticas e históricas no México data de 1975. ICOM – Conseil International des Musées. **Liste rouge des biens culturels en péril d’Amérique centrale et du Mexique**. Paris : ICOM, 2009.

<sup>723</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2012. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>724</sup> Ibidem.

dos objetos vendidos, mas sim os agentes secundários que lhes agregam valor na medida em que os colocam em circulação no sistema mais amplo. Assim, este gosto caro dos ocidentais pelas *artes primeiras* não difere, em parte, do gosto pelos produtos coloniais desenvolvido na época do império colonial. O mercado de arte, logo, tem o efeito de manter e sustentar relações de dominação já estabelecidas no passado.

O “gosto dos Outros”<sup>725</sup>, concepção que tem como ponto de partida a curiosidade pelo exótico, diz respeito aos meios de se nutrir dos ‘Outros’, objetivados pelo ocidente na noção de um Outro (no singular) como aquele que se encontra culturalmente distante do Nós eurocêntrico. Vê-se aqui um processo de busca por experiências autênticas que não podem ser alcançadas na sociedade e na cultura em que se está acostumado a viver. *Consagrado* como o domínio em que artes diversas coexistem, e podem ser consumidas, o “exotismo” permite ao humano se conciliar com a sua diversidade. Ao menos esta é a filosofia por detrás das práticas às quais nos debruçamos na presente pesquisa. Pensando o “exotismo” como uma “estética do Diverso”, Victor Segalen nomeia *Diverso* tudo aquilo pode ser considerado “estrangeiro”, “insólito”, “inesperado”, “misterioso”, “sobre-humano” e “divino”, ou seja, tudo o que é Outro<sup>726</sup>; à noção de “estética” ele atribui o sentido de uma ciência precisa comandada pelos profissionais que a impõem, ela é “a ciência do espetáculo, e ao mesmo tempo do embelezamento do espetáculo”<sup>727</sup>. Neste sentido, para se “provar do *Diverso*” é preciso antes, conhecer o “sabor do exotismo”, ou, em outras palavras, é preciso ser apto a degustá-lo.

### 1.3 O ‘efeito da arte’: os museus como uma maneira de ver

Para compreender o que se costuma chamar de ‘o efeito da arte’, um tipo de efeito sobre o espectador causado pela obra, não se pode deixar de rememorar o trabalho realizado por Picasso, inventor de uma nova relação das pessoas com as obras de arte. Considerando que as obras de arte geralmente limitam e delimitam o ser humano, o renomado crítico de arte Carl Einstein argumenta que a força de Picasso está em sua coragem de trabalhar sem *a priori*. Picasso soube reconhecer que um estilo é,

---

<sup>725</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.20.

<sup>726</sup> SEGALLEN, Victor. **Essai sur l’exotisme**. Paris: Fata Morgana, 1986. p.99.

<sup>727</sup> Ibidem, p.100.

em definitivo, “preconceito” e “limitação”<sup>728</sup>, e cada obra de arte um fragmento. Portanto, para além do olhar redutor sobre uma obra em termos do seu estilo, isto é, em vez de meramente “adorar fetiches”, este artista induz à busca da experimentação do novo em sua arte – e este seria o legado de Picasso.

Analisar as suas obras isoladamente serve apenas para diminuir a importância espiritual de cada uma delas<sup>729</sup>. É preciso, segundo Einstein, apreender esses objetos em um movimento conjunto. Os quadros de Picasso “não são bibelôs, mas *ferramentas do espírito*”<sup>730</sup> e a importância de sua obra reside, em grande parte, “na sua ausência de fixação, na sua aptidão à transformação”. É por esta razão que Einstein caracteriza as obras de Picasso como “*forças práticas*” que são utilizadas de forma imprecisa e são absorvidas pelo conjunto. Elas promovem uma diversidade de visões por meio da “destruição da pessoa homogênea”. O artista compreende que cada forma, cada experiência representada sobre a tela só pode se encontrar em sua integralidade junto com o seu contrário. Ele constrói *imagens-atos*, e as coisas sobre a tela passam a funcionar dialeticamente. Suas imagens se situam entre os dois polos das imagens conscientes e aquelas do inconsciente, e exibem uma mobilidade constante entre aquilo que se forma e o disforme.

A história da arte, pois, não é uma história dos objetos, mas é uma história da experiência. As imagens não são objetos, são atos. Enquanto atos, as imagens servem para mostrar ontologias. E se as imagens têm essa força, logo não é possível enquadrá-las. Elas devem ser vistas nos movimentos do seu conjunto, como “formas tectônicas”<sup>731</sup> que têm um valor coletivo e compensam, pois, a face subjetiva da contemplação isolada. O espectador se vê obrigado a se adaptar a um acontecimento pictural isolado, mas as formas tectônicas coletivas lhe facilitam e lhe conduzem por esta metamorfose. Ao mesmo tempo em que o seu olhar realiza uma ação sobre as formas e imagens, o conjunto das formas conduzem o olhar por um caminho indeterminado. Não há controle, há cooperação entre a obra e o espectador. Georges Henri Rivière, para descrever a sua experiência dos quadros de Picasso em um número especial da revista “*Documents*” em homenagem ao artista, repete a reafirma a frase

---

<sup>728</sup> EINSTEIN, Carl. *L'art du XXe siècle*. Arles : Éditions Jacqueline Chambon, 2011. p.121.

<sup>729</sup> EINSTEIN, loc. cit.

<sup>730</sup> Ibidem, p.122. Grifos nossos.

<sup>731</sup> Por tectônico, Carl Einstein entende “os elementos [ou formas gerais] importantes de nossa experiência do espaço, para além dos objetos”. Acerca destas “constelações de formas”, não são formações líricas e flutuantes que elas contêm, mas sim “as normas fatais e os tipos de percepção”. Ibidem, p.133.

anteriormente proferida por Jacques Prévert: “os quadros de Pablo são sempre meus quadros”<sup>732</sup>.

Em parte, a revolução gerada na obra de Picasso está ligada a uma regressão à influência das obras primitivas – ele busca nas formas desconhecidas e exóticas o caminho para se libertar da tradição ocidental. Esta arte que o inspira, à qual Mauss se refere, como “arte dita primitiva, negra ou outra (que não deixa de ser a arte pura e simplesmente)”<sup>733</sup>, tem a função de fazer com que sua obra aproxime o espectador “das fontes as mais puras de impressão e de expressão”<sup>734</sup>. Estas formas “puras”, ao evocarem a ilusão de uma volta às origens, a um estado da arte sem cânones, dão ao olhar ocidental a possibilidade de se libertar de si mesmo, em um momento em que a arte tenta se reinventar. Picasso, então, transforma a *alucinação* em um tipo de saber, e em um aspecto da contemplação. O primitivismo, visto como um estilo, como uma marca da arte moderna no século XX, serve a Picasso como uma de suas forças motoras. Com efeito, Picasso se posiciona livremente de seu próprio passado e de suas próprias criações, de modo que continuamente coloca em causa a sua própria obra. Partindo desta perspectiva, é preciso ‘*descoisificar*’ o objeto de arte. E a essência cubista é esta descoisificação, pois Picasso descoisifica a estabilidade dos objetos e do real. Ele decompõe a forma e deforma o visível. É *como* olhamos que faz mudar a obra olhada; e não somente *o que* é olhado. O olhar faz coisas aparecerem e desaparecerem na obra de arte construída por Picasso, de maneira cambiante e arbitrária. O olhar transforma o que está sendo olhado, e vice e versa – porque a obra é feita para despertar no olhar a vontade de decifrá-la, de alterá-la. Trata-se de uma pintura que brinca com os sentidos, na qual realismo, materialismo e magia se veem embaralhados.

---

<sup>732</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. **Documents**, Hommage a Picasso, n. 3, année 2, 1930. p.179.

<sup>733</sup> No original: « [...] art dit primitif, nègre ou autre, (qui n’est que de l’art tout court) ... ». MAUSS, Marcel. **Documents**, Hommage a Picasso, n. 3, année 2, 1930. p.177.

<sup>734</sup> Enquanto para alguns autores a ideia do “Picasso primitivo” se refere apenas a um estilo dentro da obra do autor, para Mauss esta ideia representa mais do que isso. Ibidem, loc. cit.

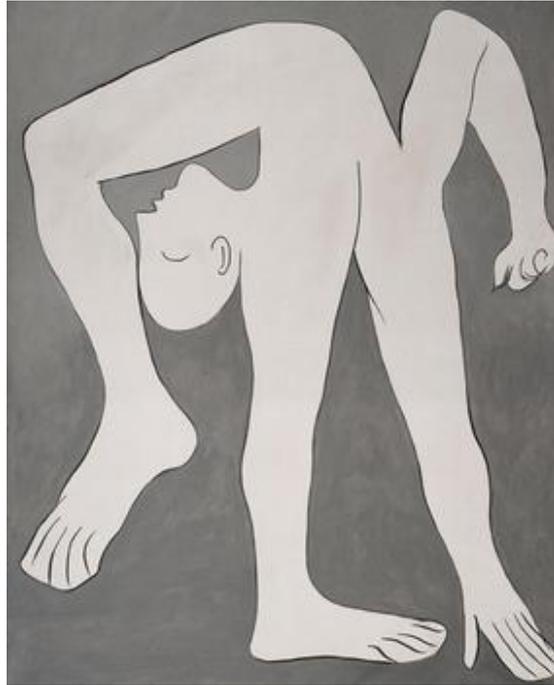


Fig. 9: “O acrobata” de Picasso, c.1930.

Picasso pode ser considerado um visionário ou um “mago negro”, nas palavras de Michel Leiris, seja por substituir o mundo das percepções cotidianas por um mundo de uma essência superior, seja por simplesmente perseguir a ruptura das relações, afim de demonstrar um niilismo ou “a estupidez do arranjo das coisas sensíveis”<sup>735</sup>. De todo modo, para este autor, Picasso não pode ser visto como um inimigo das coisas do mundo. O que caracteriza, de fato, a sua obra, para Leiris, é sua liberdade. Picasso é livre não por negar o real, porque a verdadeira liberdade implica o reconhecimento necessário do real, que deve ser, cada vez mais, cavado e minado, até que seja levado às suas últimas consequências. A força prática, esta força de transformação intrínseca aos quadros de Picasso, que faz de suas obras imagens-atos, leva à criação de um pluralismo que se apresenta pela *devoração* das formas. Na perspectiva da história da arte, a força do traço de Picasso repousa sobre a riqueza polissêmica de relações e sobre a integração de diferentes eixos visuais. Cada forma, como aponta Einstein, pode ser interpretada em função de múltiplos estados espaciais que são, todavia, religados a um só plano<sup>736</sup>. O real é reinterpretado formalmente e decomposto não meramente pelas mãos do pintor, mas, sobretudo, pelos olhos do espectador. Assim, não teria Picasso realizado nas artes plásticas uma ruptura, em parte, semelhante àquela que Lévi-Strauss fez com o estruturalismo e, sobretudo, em sua análise dos mitos ameríndios?

<sup>735</sup> LEIRIS, Michel. Toiles récentes de Picasso. **Documents**, n. 2., année 2, 1930. p.64.

<sup>736</sup> Ibidem, p.153.

Os pintores cubistas, sobretudo Picasso e Braque, criaram uma nova linguagem na qual a sintaxe dinâmica era incrivelmente elástica<sup>737</sup>. Logo, o sentido da transformação das formas na obra de Picasso pode ser facilmente comparado à transformação dos mitos, de que trata o estruturalismo de Lévi-Strauss. Assim como um mito não pode ser hierarquizado em relação a outros mitos, também as formas de Picasso são livres neste sentido. Da mesma maneira em que o olhar que toca a tela pode tomar qualquer direção e alcançar um sentido, a leitura dos mitos em uma disposição estrutural pode começar de qualquer ponto dado, sem haver alteração no resultado final. Nas formas de Picasso, assim como nos mitos, os diferentes elementos apresentados fazem referência um ao outro de maneira indeterminada e arbitrária.

O *bricoleur*, como aponta Lévi-Strauss, é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, “entabular uma espécie de diálogo com ele”<sup>738</sup>. É interrogando esse “conjunto heteróclito” que compõe o seu ponto de partida e o seu “tesouro” que ele irá produzir o mito. E apesar deste ser pensado por Lévi-Strauss como um conjunto finito, cada elemento daqueles recolhidos pelo *bricoleur* em função de sua instrumentalidade representa um conjunto dado de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais. Os mitos são compostos dessas relações, que são, para Godelier, imaginadas, e que, assim sendo, os mitos são formados a partir de relações sem correspondência verdadeira com o real, e por isso são responsáveis por liberar as pessoas das relações concretas gerando uma nova dimensão mental. Pode-se dizer que tenha faltado à Lévi-Strauss um estudo sobre a crença para pensar a verdade investida nos mitos. Pois, como na arte, o mito realiza uma relação entre pontos distintos do real, que não se relacionam, de fato, no real. Podemos entender que esta relação é estabelecida pelo imaginário, uma vez que não apresenta correspondentes. Analogamente, uma obra de arte, ao ser eleita para figurar em um museu ao lado de outras obras de arte eleitas como obras primas da cultura da humanidade é o produto de uma relação imaginária entre um objeto do real e ‘uma cultura’ – por sua vez, também imaginária.

A transformação em Picasso, entretanto, se dá através da libertação do espectador dos seus próprios mitos, destruindo o real e as convenções para criar um

---

<sup>737</sup> LEIRIS, Michel. Toiles récentes de Picasso. *Documents*, n. 2., année 2, 1930. p.134.

<sup>738</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus, 2006. p.33.

novo mito e uma nova realidade. Picasso, assim, não rompe com o real, mas com os laços pré-estabelecidos sobre o real. Por meio dos elementos tectônicos de que trata Einstein, o sujeito observador é ajudado a adaptar a natureza. Com a ajuda destas formas dominantes somos capazes de modificar o real e determinar novos objetos. Apresentam-se, assim, dois polos na constelação de formas reveladas, o do criador, e o do mundo dos objetos criados<sup>739</sup>. Como afirmou Einstein, “Picasso compreendeu que a autonomia do quadro provoca a morte da realidade”, e, por outro lado, ele reforça a realidade, “lhe projetando novos blocos de imaginação”<sup>740</sup>. O real inventado pelo homem deve ser sempre reinventado, porque ele morre continuamente. Neste sentido, o homem não é um espelho, mas a possibilidade do futuro. E, portanto, o ato da criação não se trata exatamente da constante repetição e rearranjo de símbolos já dados, como na perspectiva lévi-straussiana, mas da recriação que inclui a produção de novos elementos, de novas imagens, como compreende Godelier acerca da imaginação. Na história da arte, Picasso é o exemplo de um criador que lançou sobre a realidade “esgotada” blocos de invenção e mitos. Ele a realimentou artisticamente, e ajudou a inventar o que chamamos de modernidade, que permitiu ao campo da arte se recriar, assimilando novas formas e estéticas.

Por fim, o olhar como construção social é colocado em foco, na medida em que Picasso evidencia aquilo que o olhar faz nas obras e aquilo que as obras causam ao olhar. A maneira pela qual os colecionadores tinham na obra de arte a fonte de êxtase e arrebatamento cai por terra. Cria-se um novo tipo de relação com as obras, mais reflexivo e desconcertante. Diante de uma obra de arte de Picasso, somos lançados em um “intervalo alucinatório” que interrompe as nossas relações habituais com o real e com o meio. Todavia, a valorização do ser humano que se dá nesse encontro é de natureza funcional e pluralista, já que pela mudança de signos subjetivos, somos levados a se defender contra uma rápida fixação. O que se dá momentaneamente é uma “*revolta ótica*”<sup>741</sup>, isto é, a dissociação de representações e a inversão da hierarquia do real.

A partir desta digressão, o que se deseja explicitar é que a invenção subjetiva da contemplação “livre” de obras de arte colocada em prática por Picasso, diz respeito à apresentação, ao mundo da arte, de uma experiência subjetiva das obras que é aquela do seu autor, ou seja, nas palavras de Bourdieu, um “homem cultivado de uma certa

---

<sup>739</sup> EINSTEIN, Carl. *L’art du XXe siècle*. Arles : Éditions Jacqueline Chambon, 2011. p.133.

<sup>740</sup> Picasso compreendeu que a autonomia do quadro provoca a morte da realidade. Por outro lado, ele a reforça projetando nela novos blocos de imaginação. (Tradução nossa). *Ibidem*, p.154.

<sup>741</sup> EINSTEIN, loc. cit.

sociedade, mas sem perder a *historicidade* desta experiência”<sup>742</sup>. Isto quer dizer que a obra revolucionária de Picasso operou, sem saber, uma “universalização do caso particular”, ao entrar para o campo da arte constituído. Ao ser comentada por críticos e entrar para um museu, a arte que ‘liberta’ é instituída e normatizada. Segundo Bourdieu:

Le musée, qui isole et sépare (*frames apart*), est sans doute le lieu par excellence de l’acte de *constitution*, continûment répété, avec la constance inlassable des choses, à travers lequel se trouvent affirmés et continûment reproduits et le statut de sacré conféré aux œuvres d’art et la disposition sacralisante qu’elles appellent.<sup>743</sup>

Segundo uma noção materialista e técnica da magia, introduzida por Marcel Mauss, a arte de Picasso é realizada dentro de uma perspectiva operatória da magia. Mauss vê a magia sob a ordem da forma e da materialidade, de modo que as formas agem sobre a sociedade e produzem uma eficácia mágica. Esta perspectiva, segundo a qual toda arte pode ser avaliada em termos mágicos, já foi incorporada ao campo da arte, que percebe o objeto de arte como um objeto criado para produzir um *efeito* (geralmente contemplativo) sobre as pessoas. Assim, a experiência contemplativa da obra de arte que se consagra nos museus tende a se tornar a norma da experiência de todos os objetos da mesma categoria que se constituem pelo fato mesmo de sua exposição<sup>744</sup>. Logo, pode-se dizer que, atuando como um mágico opera a sua magia, Kerchache criara na sua apresentação das *artes primeiras*, no Louvre, zonas de sombras, mesmo onde há luz, removendo dos objetos qualquer pista ou evidência dos contextos de onde eles provêm. É o segredo, manifestado pela falta de informações sobre as obras expostas, que sustenta a sua magia e que faz dos objetos, objetos de contemplação.

Objetos rituais ou objetos em um museu são objetos de poder, eles servem para marcar diferenças entre as pessoas e as coisas e as pessoas e as outras pessoas. A exposição de objetos em um museu de arte, neste sentido, é uma forma de controle e retenção deste poder. A arte ocidental, como a matemática, pode servir como ferramenta para tratar coisas diferentes de maneira igual. E é assim que ela vem sendo usada nos novos museus de arte primitiva no Ocidente. Uma exposição no *Musée Dapper*, em Paris, em 2011, demonstrou como a arte permite unir objetos distintos em um mesmo

---

<sup>742</sup> BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l’art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998. p.466. Grifos do autor.

<sup>743</sup> “O museu, que isola e separa (*frames apart*), é, sem dúvida, o lugar, por excelência, do ato de *constituição*, continuamente repetido, com a constância incansável das coisas, através do qual estas se encontram afirmadas e continuamente reproduzidas e o estatuto de sagrado é conferido às obras de arte assim como a disposição sacralizante que elas demandam.” (tradução nossa). Ibidem, p.478. Grifos do autor.

<sup>744</sup> BOURDIEU, loc. cit.

espaço, inseridos em uma mesma linguagem e evocando uma mesma *crença*. A exposição denominada “*Mascarades et Carnavals*”<sup>745</sup> organizada pelo museu, mistura objetos rituais, adereços de carnavais e objetos de arte popular, sem fazer nenhuma distinção entre estas que seriam categorias antropológicas por excelência. Para a percepção europeia sobre esses objetos, tais categorias talvez constituíssem apenas imposições à sua compreensão como algo a mais além de obras de arte de povos distantes, mas para as pessoas que os produziram, serem pensados como arte não agrega necessariamente valor, mas reduz o seu valor simbólico nessas sociedades tornando-o um valor exclusivamente contemplativo em uma outra.

“Quais são os laços entre as máscaras da África subsaariana e as produções carnavalescas das sociedades caribenhas?”<sup>746</sup> – a pergunta colocada no texto escrito para o folheto de divulgação não tem outra resposta exceto a da “arte” como categoria englobante. Ao colocar uma grande alegoria de carnaval representando a figura do Vaval, popularmente conhecido como o rei do carnaval na Martinica, de frente para um altar de vodu (que não é descrito como altar e nem como alegoria), os idealizadores da exposição deixam claro que o que está sendo prezado é unicamente uma construção estética a partir desses objetos. Usando uma linguagem expositiva que trata de maneira análoga ritos de iniciação e festas populares, o museu ressalta as características artísticas dos objetos apresentados, tanto da África quanto da América, sem deixar de fazer referência (através de vídeos etnográficos ou textos breves) aos seus usos – mas deixando claro que não é deles que se trata aquela *‘mise en scène’*.

Os critérios adotados, no caso desta exposição, são os do *objeto espetacular*. Luzes e sombras envolvem máscaras corporais que exibem materiais variados, figuras de larga escala em cores fortes, um automóvel martinicano decorado para o carnaval... A primeira impressão é a do choque estético que anestesia os sentidos para qualquer reflexão etnográfica possível.

---

<sup>745</sup> “Mascarados e carnavais”, exposição organizada dentro do quadro do ano 2011, Ano do Além-mar na França.

<sup>746</sup> Folheto da exposição “Mascarades et Carnavals”, Musée Dapper, 2011.



Fig. 10: Máscaras corporais rituais de Guadalupe à esquerda e, ao fundo, uma figura do Vaval, rei do carnaval na Martinica. Exposição “*Mascarades et Carnivals*”, Musée Dapper, 2011\*.

Uma exposição, como uma obra em si mesma que opera com as coisas do real libertando-as do real, é inevitavelmente um trabalho coletivo, em que uma visão dominante pode sempre se sobrepôr sobre as outras. E como um terreno compartilhado ela é sempre um terreno de disputas. Essas disputas, entretanto, não são em geral sobre o que será representado, mas sobre quem controla os meios de representação<sup>747</sup>. Sobre tal discussão no campo dos museus contemporâneos, fica a questão sobre como um museu pode “exibir culturas”<sup>748</sup> se os artistas provenientes dessas populações (supostamente mal representadas) são sistematicamente engolidos pelo sistema das artes do Ocidente e, muitas vezes, deixam de reivindicar uma identidade étnica – ou, ao menos, uma identidade étnica reconhecida como ‘autêntica’ por outros membros do grupo?

O efeito do museu, como caracteriza Svetlana Alpers, transformando objetos em obras de arte, implica no isolamento de algo do seu mundo, um tipo de alienação que beneficia o olhar (ainda que sacrifique a explicação). Para Alpers, este efeito do museu é “*uma maneira de ver*”<sup>749</sup>. Ao remover objetos do mundo real os museus constroem uma poesia sobre as coisas que se completa nos olhos do público, assim como uma performance se completa com a plateia.

<sup>747</sup> Ver KARP, Ivan & LAVINE, Steven D. (ed.). **Exhibiting cultures**. The poetics and politics of museum display. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991.

<sup>748</sup> LAVINE, Steven D. & KARP, Ivan. Introduction: museums and multiculturalism. In: \_\_\_\_\_. (ed.). **Exhibiting cultures**. The poetics and politics of museum display. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991. p.4.

<sup>749</sup> Ibidem, p.27.

## 2. A autoridade dos Outros

Desde as primeiras exposições universais que tiveram seções coloniais, a partir de 1862, eram apresentadas exposições de objetos etnográficos diversos, sobretudo, as esculturas africanas. A primeira exposição universal especificamente colonial foi a de 1883, que aconteceu em Amsterdã. Mas foi a exposição de Marselha, de 1906, que ganharia mais ênfase no plano artístico. Os artistas ocidentais a expor suas obras iriam se beneficiar, pela primeira vez, de bolsas de viagem oferecidas pelo ministério das Colônias da França<sup>750</sup>, para que estes tivessem o contato efetivo com os lugares que lhes inspiravam. A partir de então, nas exposições que se seguiriam, todo um gosto pela arte inspirada em produções coloniais iria se desenvolver. A arte colonial iria se tornar um gênero particular em torno do qual seriam fundadas sociedades artísticas e seriam organizados salões anuais com grande visibilidade.

A partir das primeiras sociedades francesas de arte colonial – que disputavam espaço para expor a arte de seus artistas nas grandes exposições – eram criadas, paralelamente, sociedades de artistas das colônias, segundo o modelo da metrópole<sup>751</sup>. Estas sociedades e associações tinham como objetivo disseminar uma arte que era produto das trocas culturais coloniais, e acabavam por servir a um fim comum, o de absorver a ‘arte’ produzida nas colônias no *mainstream* artístico da época. Por todo o tempo em que o sistema colonial se manteve ativo, o desenvolvimento de uma arte das colônias (como uma ideia híbrida e sem definição precisa) era valorizado tanto nas metrópoles como para além delas. Hoje não se pode dizer que a noção de ‘arte’ não existe nas antigas colônias, ou fora dos sistemas das artes do Ocidente, e, igualmente, não se pode falar em uma ‘arte indígena’ pura.

A partir de meados do século XX, deixa-se de falar em ‘artes coloniais’ e pouco a pouco entra em evidência a arte indígena ‘pura’ como um tipo de arte primitiva em vias de se legitimar. Esta iria passar a ser exposta nos museus como arte, e não como

---

<sup>750</sup> As bolsas eram oferecidas para pintores, escultores, desenhistas, decoradores e arquitetos de nacionalidade francesa e até 35 anos de idade. RICHEMOND, Stéphane. **Les Salons des artistes coloniaux**. Paris : Les Éditions de l’Amateur, 2003. p.22.

<sup>751</sup> Uma primeira sociedade de artistas foi criada na Argélia, em 1897, com o nome de Sociedade dos artistas argelinos. Foi eleito para presidi-la o etnógrafo e escultor Charles Cordier, assim como os pintores Gilbert Galland e Waldemar Toddé, artistas franceses que viviam em solo colonial. Após alguns anos de existência a Sociedade receberia bolsas do governador geral da Argélia, voltadas para artistas residentes nesta colônia. Outras associações seriam criadas nas colônias na primeira metade do século XX, como o Sindicato de artistas profissionais da Tunísia, criado antes da Segunda Guerra Mundial, e a Sociedade dos artistas independentes da África do Norte, criada em 1924 pelo pintor José Ortéga. Ibidem, p.58.

etnologia. Tal transformação se daria primeiro nos Estados Unidos<sup>752</sup>, onde a ampla *démarche* da assimilação das culturas indígenas vinha se desenvolvendo – após um longo processo de eliminação física dessas populações – e, somente mais tarde, ela chegaria aos museus europeus, que até então tinham se mantido ambíguos em relação à linguagem artística para tratar tais objetos. Um momento determinante na história da arte e da etnologia, que marcaria a influência subsequente de um campo sobre o outro no contexto europeu, fora o contato de intelectuais como André Breton e Lévi-Strauss com a arte indígena na América. Aqui nos voltamos mais uma vez para este encontro emblemático para compreender como um tipo de apropriação cultural viria a ser percebido como um meio de ‘libertar’ os objetos indígenas de seu passado colonial na Europa, onde um gosto por esses objetos já vinha sendo cultivado. O momento em que esses intelectuais franceses estavam imigrados, no contexto da Segunda Guerra, em Nova Iorque, foi o período que deu início a uma vasta circulação de ideias sobre o papel das ‘artes’ atribuídas às populações autóctones das ex-colônias, consideradas até então como artefatos etnográficos nos museus, e que passariam a ser denominadas de “arte indígena”. Há uma mudança conceitual neste momento que se dá no olhar desses intelectuais sobre as obras expostas nos museus.

Ao refletir sobre a exposição de objetos indígenas no *American Museum of Natural History*, Lévi-Strauss declarava que:

L’époque n’est pas lointaine, sans doute, où les collections provenant de cette partie du monde quitteront les musées ethnographiques pour prendre place, dans les musées des Beaux-Arts, entre l’Égypte ou la Perse antique et le Moyen Age européen. Car cet art n’est pas inégal aux plus grands, et, pendant le siècle et demi qui nous est connu de son histoire, il a témoigné d’une diversité supérieure à la leur et déployé des dons apparemment intarissables de renouvellement.<sup>753</sup>

---

<sup>752</sup> Mullin descreve a exposição de “artes tribais indígenas” inaugurada em 1931, em Manhattan, nas *Grand Central Art Galleries*, que foi aclamada pelos críticos da época como “a primeira verdadeira exposição de arte americana”. O folheto de divulgação a descrevia como a primeira exposição de “arte indígena como arte, e não etnologia”. Segundo a autora, tais afirmações sugerem conexões entre uma aceitação popular de noções relativizadas de cultura associadas à antropologia e tentativas de se usar a arte e o gosto como formas pelas quais se poderia reimaginar a identidade nacional e regional da América. MULLIN, Molly H. *The patronage of difference: making Indian art “art, not ethnology”*. In: MARCUS, George E. & MYERS, Fred R. (ed.). **The traffic in culture**. *Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. p.166.

<sup>753</sup> “Não está longe, sem dúvida, a época em que as coleções provenientes dessa parte do mundo deixarão os museus etnográficos para tomar o lugar nos museus de Belas Artes, entre o Egito ou a Pérsia antiga e a Idade Média europeia. Porque essa arte não é desigual em relação às maiores, e, durante o século e meio que conhecemos de sua história, ela testemunhou, de sua parte, uma diversidade superior e realizou dádivas aparentemente inesgotáveis de renovação” (tradução nossa). LÉVI-STRAUSS, Claude. **La voie des masques**. Paris : PLON, 2009 [1979]. p.7.

O que Lévi-Strauss não previu, todavia, foi que para que essas obras entrassem para os museus de arte, elas teriam que passar por um processo particular de apropriação e transformação, através do qual elas se distanciariam simbolicamente dos seus produtores. Quando objetos ditos “não ocidentais” passam do estatuto de artefato etnográfico autêntico para o estatuto de arte, eles, muitas vezes, escapam do lugar ahistórico do rótulo de “tribal” para entrar em uma história “universal”, definida pela progressão das obras de grandes autores (o cânone da civilização). Eles se tornam parte de um patrimônio cultural “humano”, antropologicamente definido<sup>754</sup>. O processo que se desenvolveu, de um lado, com os surrealistas, e, de outro, com o pensamento estruturalista de Lévi-Strauss aplicado aos mitos e aos objetos nos museus, seria uma forma de ‘tradução’ e de ‘acomodação’ dessas artes provenientes de outras culturas, em uma cultura hegemônica existente.

O objetivo surrealista – o de, através da arte, deixar o ‘*self*’ “solto de suas amarras”<sup>755</sup> – se disseminou junto com os objetos adquiridos por André Breton, Max Ernst e outros, através das instituições em que estes foram depositados na Europa, o que contaminou, sobretudo no caso da França, a etnologia da época. Como demonstrou James Clifford, a reflexão surrealista revelou para os etnólogos a importância de se ver a cultura e suas normas – de beleza, verdade e realidade – como arranjos artificiais, uma vez que submetê-los a uma análise distanciada e compará-los com outros arranjos possíveis é algo crucial para a atitude etnográfica<sup>756</sup>. No fim o que os surrealistas e alguns etnólogos da mesma época produziram juntos foi um discurso comum sobre os objetos, capaz de tratar traços culturais isoladamente e conferindo-lhes um papel fundamental na cultura dominante em que estes eram introduzidos. Estes objetos, e as culturas às quais remetiam, passariam a funcionar como instrumentos de libertação do olhar Ocidental da sua própria cultura. Eles eram percebidos como pequenas dádivas que levavam as pessoas a romper com as amarras do real limitador que conheciam. Provava-se, assim, que qualquer realidade dada podia se fazer estranha – e, paradoxalmente, este é um exercício etnográfico por excelência.

Todavia, não se pode deixar de apontar o inconveniente deste pensamento, segundo o qual o movimento natural do conhecimento, o de passar do estranho ao

---

<sup>754</sup> COOMBE, Rosemary J. The properties of culture and the possession of identity: postcolonial struggle and the legal imagination. In: ZIFF, Bruce H. & RAO, Pratima V. (ed.) **Borrowed power: essays on cultural appropriation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. p.82.

<sup>755</sup> CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica**. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p.123.

<sup>756</sup> CLIFFORD, loc. cit.

familiar e do familiar ao estranho, implica, inevitavelmente, na transformação de sujeitos em objetos, para que estes possam ser melhor manipulados, vistos e degustados pelo gosto do conhecedor. A operação de redução, que pode ser percebida como característica do estruturalismo de Lévi-Strauss, como aponta Alban Bensa, faz com que se perca uma dimensão essencial do social, isto é a sua historicidade, o fato de que os indivíduos fazem escolhas, que eles têm uma margem de manobra, que são indecisos, que mudam de opinião, em outras palavras, que eles “tecem a sua história navegando entre obrigações e oportunidades”<sup>757</sup>. E é por isso que a noção lévi-straussiana do simbólico não dá conta de pensar a transmissão do patrimônio entre sociedades e gerações, pois ignora a mudança que provém da primazia da imaginação, do devaneio e do sonho, elementos que ajudam a construir o real.

O essencial, nesta perspectiva, é o reconhecimento pleno da dimensão histórica do fato social<sup>758</sup>, que não se obtém com o mero vislumbre de um objeto de uma outra cultura em um museu de arte, sobre o qual as únicas informações disponíveis são quanto aos materiais empregados, a região do mundo de onde ele provém, as coleções de que já fez parte e, por fim, o seu número de inventário. Como aponta Bensa, os pensadores indígenas, como personalidades do processo de conhecimento concernente às suas próprias sociedades, são os grandes “banidos” da antropologia estrutural<sup>759</sup>. A partir de uma perspectiva segundo a qual todos os seres humanos possuem um tipo de “pensamento selvagem”, os “intelectuais da selva”, da savana, das ilhas, ou do campo, não aparecem praticamente jamais nos trabalhos que intencionam revelar a inteligibilidade profunda das sociedades distantes, como portadores de suas próprias ideias, com seu nome e sua biografia. Este pode ser apontado como um dos grandes contrassensos da antropologia. Essa privação por princípio de sua palavra no texto final irá colocar questões especificamente políticas. Ao dar a entender em sua obra que as estruturas falam por si mesmas, Lévi-Strauss deixa de dar à palavra aos indígenas – e toda uma antropologia autoritária é criada ou corroborada por sua teoria.

Contrariando o título de uma obra de Lévi-Strauss, o “olhar distanciado” (“*regard éloigné*”), Bensa afirma que “o olhar aproximado não é aquele do míope, mas o meio de não ceder às facilidades da generalização”<sup>760</sup>. Assim como a ‘cultura’ de um

---

<sup>757</sup> BENSA, Alban. **Après Lévi-Strauss**. Pour une anthropologie à taille humaine. Paris : Les éditions Textuel, 2010. p.21.

<sup>758</sup> Ibidem, p.35.

<sup>759</sup> BENSA, loc. cit.

<sup>760</sup> Ibidem, p.42.

povo não é única e homogênea, os olhares sobre as culturas devem ser múltiplos de modo que se possa relativizar a própria noção de cultura adotada pela antropologia.

Segundo Bensa, ainda:

Pour qu'il y ait des Français, des Normands, des Hottentots, comme il existe des coqs, des vaches et des ratons laveurs, c'est-à-dire des totalités séparées les unes des autres, il faut que la dimension historique des sociétés soit cantonnée à n'être qu'une 'toile de fond', pour reprendre le terme de Lévi-Strauss. Ce qui est retenu, c'est la synchronie, la répétition, la reconduction, le même. Mais peut-on raisonnablement dire que les Français du XIXe siècle étaient les mêmes que ceux qui vivaient sous Louis XIV, que ceux d'aujourd'hui sont identiques à ceux d'avant 1945, que les colonisés et les colonisateurs ne participent pas pour une part d'une certaine manière du même monde ?<sup>761</sup>

A acepção da cultura como um quadro de referências em si que se impõe às pessoas de um mesmo grupo<sup>762</sup>, entretanto, leva os ativistas indígenas, em suas lutas contínuas pela soberania política e cultural, a falar de suas culturas como se estas fossem coisas fixas e corpóreas. Tendo a noção de cultura como base para tratar a relação entre diferenças que se intitulam como 'culturais', mas que são variadas em grau e em natureza, a arte e a antropologia são, uma tanto quanto a outra, esferas que consagram e se consagram nas apropriações.

A questão da autoridade dos povos suprimidos pelos processos de colonização sobre suas produções assimiladas à cultura do Ocidente no presente não será aqui contemplada do ponto de vista 'indígena', nas reivindicações de autoridade – ou de autoria – sobre a sua própria cultura, não tendo sido este o objetivo desta tese. Inversamente, nos voltamos, sobretudo, para a maneira pela qual os agentes e instituições do Ocidente se relacionam com estas culturas 'como se' esses povos não tivessem qualquer autoridade sobre aquilo que produziram. Pensando a descolonização como uma noção inventada pelos colonizadores, podemos ver as apropriações culturais como processos complexos em que, em geral, se pretende libertar os Outros das amarras de um passado que, ao ser ignorado, liberta tanto os dominados quanto os dominadores de sua culpa e responsabilidade.

---

<sup>761</sup> “Para que existam os franceses, os normandos, os hotentotes, como existem os galos, as vacas e os guaxinins, isto é, totalidades separadas umas das outras, é necessário que a dimensão histórica das sociedades seja confinada a não ser mais do que uma 'tela de fundo', tomando o termo de Lévi-Strauss. Aquilo que é retido é a sincronia, a repetição, a recondução, o mesmo. Mas podemos razoavelmente dizer que os franceses do século XIX eram os mesmos que aqueles que viviam sob Luís XIV, que aqueles de hoje são idênticos aos de antes de 1945, que os colonizados e os colonizadores não participam, em parte, de certa maneira, do mesmo mundo?” (tradução nossa). *Ibidem*, p.57.

<sup>762</sup> *Ibidem*, p.71.

## 2.1 O direito sobre a cultura no museu de arte

Em linhas gerais, e particularmente no contexto dos museus, a ‘cultura’ pode ser definida em qualquer um dos dois sentidos dado a ela no século XIX: como o patrimônio universal da humanidade – a Cultura com C maiúsculo –, ou no sentido antropológico plural já mencionado, no qual diferentes culturas podem reivindicar diferentes propriedades. Estas duas posições sobre o sentido de “cultura”, segundo Coombe, definem os dois polos da controvérsia contínua sobre a propriedade no campo legal<sup>763</sup>. No presente, os governos de alguns países colonizados vêm sendo obrigados a buscar soluções legais para as reivindicações indígenas. Por outro lado, os museus se apoiam na arte e no mercado para evitarem problemas quanto à propriedade dos objetos que expõem. Aqui duas vertentes muito distintas se apresentam no tratamento prático das diferenças, pois a arte é um campo de liberdades, enquanto que o direito é um campo de restrições e obrigações. Deste paradoxo advêm uma série de questões para as *artes primeiras*.

A partir do momento em que os elementos de uma ‘cultura’ passam a ser reconhecidos como patrimônio, estes são introduzidos não apenas em um dado sistema de valores, mas também em um sistema de leis. O final do século XX, principalmente nos países da América do Norte, foi marcado por sucessivas reivindicações das populações indígenas sobre o direito de se autorrepresentarem e de exercerem a propriedade legal sobre o seu patrimônio. Nos Estados Unidos, as reivindicações de povos como os Hopi ou os Apache contribuíram para a criação de leis específicas sobre o repatriamento e o uso de elementos de sua cultura, além de terem ajudado a animar os debates mais amplos sobre o direito de propriedade intelectual e o direito de propriedade literária e artística. Na década de 1990, uma declaração produzida por lideranças Apache reivindicava a exclusividade do poder de tomada de decisão sobre a “propriedade cultural” Apache, definida como “todas as imagens, textos, cerimônias, músicas, canções, histórias, símbolos, crenças, costumes, ideias e outros objetos e conceitos físicos ou espirituais” relacionados aos Apache, e mesmo produzidos pelos

---

<sup>763</sup> COOMBE, Rosemary J. The properties of culture and the possession of identity: postcolonial struggle and the legal imagination. In: ZIFF, Bruce H. & RAO, Pratima V. (ed.) **Borrowed power: essays on cultural appropriation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. p.82.

não-Apache<sup>764</sup>. Como aponta Brown, essa definição ampla de propriedade cultural incluiria, presumivelmente, as anotações etnográficas realizadas no campo, filmes produzidos sobre a cultura Apache (como o filme “*Fort Apache*” de John Ford), trabalhos históricos e outros meios em que a cultura Apache aparece, seja apresentada literalmente ou de maneira imaginativa.

Os povos autóctones discutem as apropriações culturais, hoje, atrelando as questões da representação cultural a uma história de desempoderamento político. Alienados de suas próprias tradições históricas, primeiro pelos governos e atualmente pelo comércio, eles encontram sua “cultura” valorizada enquanto sua população e suas lutas políticas continuam a ser ignoradas. A experiência de serem vistos mas não ouvidos, de serem tratados como artefatos em vez de pessoas, é central na questão da apropriação cultural<sup>765</sup>. Vale apontar, como o faz Coombe, que as questões quanto a “de quem é esta voz”, de quem fala no lugar de quem, e sobre a possibilidade de se “roubar a cultura do outro”<sup>766</sup> não são questões legais para serem tratadas em termos da afirmação de direitos, mas, antes, são questões éticas a serem tratadas em termos morais e de comprometimentos políticos.

No contexto complexo de definições de propriedade e de reivindicações de direitos, o agravante do mercado também deve ser considerado. A primazia do mercado e dos *marchands* na determinação do valor das obras classificadas como *artes primeiras* se justifica no próprio mercado como um meio considerado como ‘justo’ e imparcial em que se dão as relações de troca desses objetos entre agentes que, na grande maioria das vezes, não são os seus primeiros produtores. Com efeito, outros povos podem ter outros valores, mas os “valores humanos universais” incorporados nos objetos culturais são melhor avaliados pelo único meio de troca “universal”, ou considerado como “universal”, que é o dinheiro<sup>767</sup>. Esta ênfase no mercado pelos povos do Ocidente, em geral, é responsável pela crença em sua universalidade, o que significa crer que as ações das populações indígenas em relação à propriedade de sua cultura também é movida pelo dinheiro. Logo, a questão das apropriações vem sendo, em grande medida, interpretada como se os casos de reclamação por parte dos povos autóctones tivessem como fim único o de garantir a sua parcela justa nos lucros. Todavia, a questão primária

---

<sup>764</sup> BROWN, Michael F. Can culture be copyrighted? *Current Anthropology*, v. 39, n. 2, April, 1998. p.194.

<sup>765</sup> COOMBE, Rosemary J. The properties of culture and the possession of identity: postcolonial struggle and the legal imagination. In: ZIFF, Bruce H. & RAO, Pratima V. (ed.) **Borrowed power: essays on cultural appropriation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. p.88.

<sup>766</sup> *Ibidem*, p.93.

<sup>767</sup> *Ibidem*, p.83.

para essas populações nem sempre é mercantil – e quando o é, como em muitos casos, nunca é *unicamente* mercantil. O que está sendo reivindicado na maioria dos casos, de fato, é, em primeiro lugar, o pertencimento, e em segundo o reconhecimento. Estes podem se expressar por diversos meios, sendo o dinheiro apenas um deles.

Para aqueles que passam por experiências sociais estereotipantes é insultante ter a sua identidade comparada a de animais exóticos e a seres sobrenaturais – como se vê no discurso de alguns mediadores nas exposições do *Musée du quai Branly*, por exemplo. O museu que, como se observou na etnografia realizada, apresenta visitas guiadas para famílias com crianças com títulos como “Percurso A pista dos animais”<sup>768</sup>, em que uma linguagem “espetacular” é adotada para narrar a visita ao universo de “seres fabulosos”<sup>769</sup>, ou uma exposição de fotografias artísticas dos povos da Patagônia, cujo subtítulo era “imagens do fim do mundo”<sup>770</sup>, não deixa de alimentar os estereótipos coloniais sobre os povos expostos. Grupos indígenas das diversas partes do mundo ocupam um espaço mítico particular na imaginação das pessoas, imaginação esta que é alimentada pelo museu. Como escapar a esta reprodução de identidades formatadas pelo imaginário dominante é a questão indígena por excelência.

As implicações éticas não terminam aí. Se por um lado o museu ajuda a manter alguns estereótipos, deixando de mostrar partes importantes da realidade social e histórica das populações representadas, por outro, por vezes um museu pode expor objetos que foram feitos para não serem vistos, objetos rituais secretos destinados ao olhar de apenas alguns iniciados. Se consideramos que o valor desses objetos, em seus contextos de origem, reside justamente no segredo que eles guardam<sup>771</sup>, é o papel do Ocidente desvendá-los? Até que ponto um museu deve se preocupar com a “privacidade”<sup>772</sup> dos povos que expõe? Tornar visível uma ‘cultura’, ou a produção material de um dado grupo étnico, é um ato que tem implicações éticas que vêm sendo cada vez mais evidenciadas no contexto das disputas pela propriedade sobre as *artes primeiras*. Os museus, como instituições criadas na Europa e importadas para o restante do mundo através de diversos sistemas de dominação, se veem atualmente diante de um dilema ontológico. O Código de Ética desenvolvido pelo Conselho Internacional de

---

<sup>768</sup> “*Parcours La piste des animaux*” no original.

<sup>769</sup> Como na terminologia usada pelos mediadores da visita, que criavam encenações em meio a esculturas africanas com a intenção de gerar medo e espanto no público infantil.

<sup>770</sup> “*Patagonie - Images du bout du monde*”, exposição temporária em 2012.

<sup>771</sup> RAKOTOARISOA, Jean-Aimé. Les métamorphoses de la qualification. In : LATOUR, Bruno. Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006). **Babel**, n.821, 2007. p.43.

<sup>772</sup> BROWN, Michael F. Can culture be copyrighted? **Current Anthropology**, v. 39, n. 2, April, 1998. p.194.

Museus (ICOM), em sua última versão de 2006, atesta que “o uso pelos museus de coleções provenientes de comunidades contemporâneas requer o respeito pela dignidade humana e as tradições e culturas que usam este material”<sup>773</sup>. Entretanto, no caso, por exemplo, de objetos sensíveis, cuja exposição ampla pode ferir os valores de um grupo, como devem proceder os museus ao colocá-los em exposição? Por outro lado, a decisão de um museu hipotético de limitar o acesso a esses materiais ou de permitir conscientemente a sua deterioração, por sua vez, não estaria violando as responsabilidades fiduciárias da instituição? Para Brown, este ato de “destruição curatorial” poderia levar futuros doadores a evitar os repositórios públicos em favor das coleções privadas, contribuindo para a privatização dos registros culturais humanos<sup>774</sup>. É fácil supor que, sendo mantida a ênfase sobre a concepção dos museus como lugares onde prevalece a liberdade do acesso, o fechamento de uma coleção para o público só ocorre raramente, e apenas quando se tem evidências convincentes de que a exposição contínua iria trazer danos para o grupo afetado. Entretanto, nos casos em que as crenças indígenas acerca do conhecimento do sagrado entram em conflito direto com o compromisso majoritário com a sacralidade do conhecimento público<sup>775</sup>, tem-se uma clássica colisão de valores irreconciliáveis.

Uma vez perdida (ou deliberadamente esquecida) a memória das coisas em seu contexto de origem, o *Musée du quai Branly* propõe a ressignificação desses objetos para que sejam reintroduzidos em uma *cadeia de pertencimentos* renovada. Esta, por sua vez, é também uma cadeia de valores, na qual os objetos passam a ser interpretados por uma gramática diferente, e, muitas vezes oposta, à que estavam inseridos antes. O ponto que se deve lembrar é que a noção de arte não existiu – antes da colonização quando muitos dos objetos foram produzidos – nas sociedades de onde provem a coleção heterogênea do museu. Por isso a enorme dificuldade da classificação. Trata-se, precisamente, do fato de que, no contexto em que esses objetos se constituíram materialmente, divisões radicais, criadas no Ocidente, como as que se impõem entre objeto artístico e objeto utilitário, ou artes e artesanato, ou objeto sagrado e profano, não estavam, de fato, colocadas.

---

<sup>773</sup> ICOM. **Code of Ethics for Museums**. Paris: ICOM, 2006. p.10.

<sup>774</sup> BROWN, Michael F. Can culture be copyrighted? **Current Anthropology**, v. 39, n. 2, April, 1998. p.195.

<sup>775</sup> *Ibidem*, p.198.

## 2.2 Primeiras e contemporâneas: a invenção da autoridade dos Outros

As *artes primeiras* se caracterizam, entre outros aspectos, pelo fato de não estarem ligadas a nenhum período particular da história da arte, como se observa na seleção de objetos expostos e adquiridos no *Musée du quai Branly*. Isto se dá, em parte, por se tratar de uma arte ligada a produções provenientes, efetivamente, de fora da ‘história da arte’ do Ocidente, e logo também fora do *mainstream* artístico (do mercado). Tal distinção permite que objetos produzidos há muitos séculos e dos quais não se conhece o autor possam entrar para a cadeia museológica como ‘*artes primeiras*’ tanto quanto aqueles produzidos atualmente por artistas ou artesãos conhecidos. Considerando que ambos os tipos de objetos são ‘produzidos’ no presente, pois sua produção perpassa uma ‘invenção’ dessas peças como ‘obras de arte’ no Ocidente, a presente análise, até este ponto, não enfatizou a divisão entre os objetos sem autoria e aqueles que possuem um autor vivo. Com efeito, é preciso considerar que a ‘invenção’ das *artes primeiras* no *Musée du quai Branly* tornou visíveis cinco – e não apenas quatro – campos de expressão distintos para estas artes. O museu que se divide (em seus departamentos e nas exposições) entre as artes da América, África, Ásia e Oceania, possui uma quinta área de interesse dos conservadores, que é o campo vasto das artes contemporâneas – ou das *artes primeiras e contemporâneas*.

Diferentes tipos de artes significam diferentes conjuntos de critérios sobre a arte. Neste sentido, apesar de uma máscara ritual datando do século XIX e uma tela aborígene em acrílico do final do século XX figurarem no mesmo museu, e na mesma exposição, como acontece no quai Branly, os critérios evocados para elegê-las como peças do museu são distintos em cada um dos casos. O que permite com que elas sejam agrupadas, lado a lado, em uma mesma exposição é o fato de serem classificadas como ‘*artes primeiras*’ ou artes ‘extraeuropeias’. A questão, portanto, que se pretende responder nesta seção é a de como a arte contemporânea pôde ser incorporada ao ‘museu das *artes primeiras*’.

O gosto pelas obras ditas das ‘*artes primeiras*’ é um ‘gosto do étnico’, de acordo com a noção de etnicidade como discutida por Thomas Eriksen<sup>776</sup>, segundo a qual toda distinção – não importa quão ‘objetiva’ ou ‘natural’ possa parecer – necessita de ser codificada culturalmente para que possa ser reconhecida socialmente. Segundo esta

---

<sup>776</sup> ERIKSEN, Thomas Hylland. **Ethnicity and nationalism**. London: Pluto Press, 2002. p.171.

lógica, toda diferença nos objetos das *artes primeiras* precisa ser decodificada como ‘arte’ para ser reconhecida no contexto particular em que se desenvolveu a arte do Ocidente. Esta decodificação, ou tradução da produção de um contexto ao outro, implica em uma série de negociações e de expectativas lançadas sobre as duas partes – produtores e receptores (que também podem se comportar como produtores) – de modo que o que é produzido em um contexto tenha que responder às expectativas de um outro contexto (dominante).

É preciso reconhecer que a maior parte da arte indígena é produzida para um mercado, e que em alguns casos ela é produzida por pessoas que foram formadas em escolas de arte, que trabalham com mídias e técnicas do ‘Ocidente’, e que vendem suas obras por meio de *marchands* em galerias e não através de lojas de artesanato. Mesmo aqueles residentes em grupos remotos e profundamente enraizados em formas tradicionais de conhecimento podem estar cientes hoje da categoria de artista e podem desejar serem reconhecidos nesses termos<sup>777</sup>. É evidente, entretanto, que, como aponta Nicholas Thomas, as tradições artísticas e os sistemas estéticos indígenas diferem daqueles de outros contextos. A arte indígena se encontra entre, pelo menos, dois mundos, e logo ela perpassa dois “enquadramentos”<sup>778</sup> – usando o termo de Goffman – o que permite que transite livremente entre um e outro.

A possibilidade da entrada de artistas indígenas dos países colonizados para o universo seletivo dos artistas contemporâneos reconhecidos pelos museus e pelo mercado só foi possível pela especificidade mesma da arte contemporânea, em relação aos outros períodos que organizam a arte do Ocidente. Como aponta Moulin, a expertise das obras de arte contemporâneas não se reporta à autenticidade da obra como a comprovação da relação com o seu verdadeiro autor ou com uma origem, mas à autenticidade de sua existência enquanto arte no presente, a qual não é independente do reconhecimento social do seu autor enquanto artista<sup>779</sup>. É o estatuto do artista que está em jogo em sua obra, e os agentes que arbitram sobre ela – o mercado, as galerias, os colecionadores e os museus – têm a autoridade de decidir quem tem o direito de entrar ou não no *mundo da arte*. A questão que define o papel dos *marchands* de arte contemporânea é a de ‘como se produzir o gosto pelo novo?’; este precisa ser inventado. A entrada de uma

---

<sup>777</sup> THOMAS, Nicholas. Collectivity and nationality in the anthropology of art. In: BANKS, Marcus & MORPHY, Howard (ed.). **Rethinking visual anthropology**. New Haven / London: Yale University Press, 1997. p.265.

<sup>778</sup> THOMAS, loc. cit.

<sup>779</sup> MOULIN, Raymonde. **Le marché de l’art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.39.

obra em uma grande coleção tem um efeito muito positivo para a reputação do artista. Do mesmo modo, a participação dos megacolecionadores nos conselhos de administração dos grandes museus assegura a presença dos artistas que ele apoia nas instituições culturais<sup>780</sup>. Os artistas, por sua vez, beneficiários de uma aura cultural obtida em um dado campo artístico se fazem presentes entre mais *marchands* do que outros, e como consequência são mais bem pagos no mercado.

A arte dita contemporânea não se confunde com a produção dos artistas vivos. Os especialistas – historiadores do tempo presente, críticos de arte e conservadores – não dissociam a periodização da caracterização estética das obras. Eles estabeleceram o nascimento daquilo que se chamou de “arte contemporânea” entre os anos de 1960 e 1969. O termo ‘contemporâneo’, em permanente reavaliação, foi imposto no decorrer dos anos 1980. Apesar de o pluralismo da cena artística fazer com que o termo “arte atual” seja usado com cada vez mais frequência, o termo “arte contemporânea” ainda conserva a sua função rotuladora, o que se comprova nas suas regionalizações como em “arte contemporânea australiana”, “arte contemporânea africana” ou “afro-contemporânea”, “arte contemporânea latino-americana”, etc<sup>781</sup>. Para todas essas modalidades da arte produzida recentemente no mundo são criados diferentes fóruns de trocas de informações e de valores produzidos coletivamente<sup>782</sup>, e respondendo às exigências de um mercado centralizado. Preenchendo os diferentes nichos, cada espaço artístico nacional está inserido em um sistema global de trocas culturais e econômicas. A circulação de pessoas, de obras e de informação favorece a interconexão dos mercados. Na prática isto quer dizer que entre os artistas vindos de fora do mundo ocidental, a maior parte daqueles que têm acesso a esse tipo de carreira internacional foi aceita inicialmente por uma grande galeria norte-americana ou europeia<sup>783</sup>. As redes constituídas parecem, assim, perpetuar bem a hegemonia das alianças centrais e continuar a controlar a elaboração de valores e de reputações. Como resultado, alguns

---

<sup>780</sup> MOULIN, Raymonde. **Le marché de l'art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.35.

<sup>781</sup> Ibidem, p.31.

<sup>782</sup> As grandes manifestações internacionais, como a Bienal de Veneza ou a Documenta de Kassel, marcam o encontro periódico do mundo cosmopolita da arte internacional. Elas constituem grandes momentos de sociabilidade artística e são lugares privilegiados de trocas de informação. Com a desterritorialização do mercado de arte e a multiplicação dos campos artísticos, o fenômeno das bienais é também amplificado. Podem ser contados cerca de trinta atualmente, e deve ser ressaltada a importância adquirida por certas grandes manifestações organizadas em zonas consideradas, até recentemente, como periféricas. Moulin destaca as Bienais de São Paulo, Havana, Sydney, Johannesburgo, Dakar, Taipei, Kwangju, Xangai, Guangzhou, e outras. Ibidem, p.36.

<sup>783</sup> MOULIN, op. cit., p.78.

autores já preveem uma homogeneização artística mundial sob o controle de um polo dominante, político econômico e artístico.

Diversas são as novas manifestações do mercado que surgem em regiões do mundo onde as artes do Ocidente não haviam ousado chegar há alguns anos<sup>784</sup>. Estas não competem entre si, mas se complementam, respondendo às exigências e à estética de um centro de poder determinado e altamente controlado. Esta ebulição de um mercado especializado dentro de um contexto mais amplo está ligada antes ao aumento da demanda em uma dada região do mundo, do que ao aumento grandioso da oferta de uma dada categoria de arte. A globalização da cena artística, como demonstra Moulin, favoreceu a extensão da oferta e sua renovação, o que é uma exigência permanente do mercado de arte contemporânea, mas esta é – como aponta a autora e trata-se aqui de um fato fundamental de sua análise – uma “*renovação controlada*”<sup>785</sup>. Os atores culturais e econômicos encarregados de descobrir, selecionar e valorizar os artistas e as obras de arte obtêm a sua autoridade através do seu reconhecimento pelo ‘*mainstream*’ ocidental, isto é, pela *corrente dominante* que estabelece, no ocidente e centrada nele, o que é arte e o que não é. Em outras palavras, os critérios que irão ditar o que é arte contemporânea oriental e o que tem valor no mercado são critérios do Ocidente.

Além da expansão do mercado há, como decorrência, a expansão das exposições, em todo o mundo, consagradas à arte contemporânea mundial. Esta efervescência no campo das artes, com efeito, não poderia deixar de tocar os museus, e particularmente os museus de arte contemporânea. Estes são, pela aura do lugar e a expertise do conservador, a instância maior de validação da arte. Moulin chama a atenção para “o papel contextual, ecológico e institucional” dos museus de arte contemporânea<sup>786</sup>. Eles têm como objetivo influenciar e, por vezes, renovar o gosto pela arte e estão fundamentalmente ligados aos valores do mercado, alimentando-os tanto

---

<sup>784</sup> Entre os mercados emergentes, o mercado de arte chinesa tem ganhado grande importância entre os especialistas. Ele exemplifica, significativamente, os efeitos da globalização e das trocas entre mercados. Em 2007, na classificação internacional produzida pela *Artprice* (sociedade composta pelo grupo que possui e explora um dos mais importantes bancos de dados de cotações de obras de arte, de dados econômicos sobre o mercado de arte), dos cem primeiros artistas contemporâneos por número de vendas figuram trinta e seis chineses, e entre os trinta e cinco artistas que obtiveram cifras milionárias no mesmo ano, quinze eram chineses. As grandes casas de vendas dedicadas a obras ocidentais já organizaram vendas asiáticas em Hong Kong, Nova Iorque, Londres e Paris. Em 2007, a *Artcurial*, sociedade de vendas francesas, criou, em Xangai, a *Artcurial* China. A partir do ano de 2005 as casas de vendas se multiplicaram no interior da própria China. Os colecionadores ocidentais e aqueles da diáspora chinesa foram sucedidos pelos chineses enriquecidos no próprio continente. MOULIN, Raymonde. **Le marché de l'art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.77.

<sup>785</sup> *Ibidem*, p.78.

<sup>786</sup> *Ibidem*, p.37.

quanto se alimentam deles. Idealizado, inicialmente, como um templo de legitimação de uma arte que não tinha ainda a sua instância de consagração, o *Musée du quai Branly*, atualmente, adquire e expõe arte contemporânea, e é tanto consumidor como produtor dos valores ligados a essas artes no presente. Mas, apesar de ter sido repetidas vezes associado ao estilo do *Centre Georges Pompidou* por seus criadores, o quai Branly não assume o compromisso ‘ecológico’ de renovar as suas coleções com a periodicidade com a qual o fazem os museus de arte contemporânea. Na verdade, ele sequer se caracteriza por este rótulo, uma vez que expõe uma categoria particular de arte sem história – que não se liga a nenhuma época ou período específico.

Qual o papel, então, das artes contemporâneas no quai Branly? Para Yves Le Fur<sup>787</sup>, diretor do patrimônio e das coleções do museu, elas servem para impedir que o visitante “se contente com o olhar ocidental sobre as culturas não europeias”<sup>788</sup> – afirmação essa que demonstra ser a arte contemporânea considerada uma visão dos próprios indígenas sobre si mesmos por este museu, por não ter atravessado os mesmos processos de ressignificação pelos quais passaram as outras obras expostas. A coleção do museu é composta de objetos que datam desde a antiguidade mesoamericana até o século XXI, o que apresenta um problema interpretativo que só foi possível de ser resolvido com a adoção de um ‘estilo’ artístico atemporal. Assim, a arte contemporânea apresenta um desafio classificatório para as *artes primeiras*, e, como veremos, este é também um desafio político e identitário.

### 2.2.1 Arte contemporânea no museu das *artes primeiras*

O processo de amplificação das doações e aquisições do *Musée du quai Branly*, que se iniciou, mais expressivamente, a partir dos anos de 2006 e 2007, vem permitindo que o museu comprove que não está, de fato, seguindo os passos de nenhuma das instituições que o precederam. A reconfiguração de sua coleção, principalmente pela incorporação da arte contemporânea como forma de expressão dos ‘povos primeiros’, pretende marcar a identidade do quai Branly entre os museus do século XXI.

---

<sup>787</sup> Tendo sido conservador do patrimônio da seção da Oceania no MNAAO, antes da transferência da coleção, Yves Le Fur se tornou o responsável pela museografia na seção da Oceania do *Musée du quai Branly*. Foi responsável pela organização de diversas exposições no seio deste museu, desde 2006, e é, atualmente, o diretor do departamento do patrimônio e das coleções desta instituição.

<sup>788</sup> LE FUR, Yves. Un pont entre deux rives. *La Gazette Drouot*, Hors-série, 2011, pp.122.

Apesar de não ter sido incorporada na seleção de Kerchache para as *artes primeiras* no Louvre, a arte contemporânea não demorou para figurar nas exposições permanentes do *Musée du quai Branly*, o que não pode deixar de ser percebido como uma escolha que contém significados relevantes para o entendimento do discurso do museu. Ao privilegiar peças que datam de antes do século XX – preferência essa que se expressa ainda hoje no discurso de seus conservadores, percebida nas entrevistas realizadas – o museu deixa de ter que referenciar aos autores das obras expostas, valorizando, assim, os colecionadores responsáveis pela sua presença na Europa. Apesar de as *artes primeiras*, em geral, se caracterizarem como artes sem história e sem autoria, a inclusão de obras contemporâneas de artistas vivos ‘não ocidentais’ não pôde ser evitada pelo *Musée du quai Branly*, sobretudo em razão da presença incontornável dessa arte em ascensão no mercado internacional. Além disso, ao se deparar com uma quantidade já significativa de peças do final do século XX em sua coleção, herdadas principalmente do MNAAO, o novo museu é obrigado a lidar com a heterogeneidade deste acervo.

Não se pode negar, ainda, que o gosto pelo consumo de arte indígena como arte contemporânea está ligado a uma tentativa de controle das diferenças pelas elites dos centros internacionais da cultura. Mas o que é mais forte, nesse discurso, do que o desejo de se preservar a diferença, segundo Mullin, é “o sentido apocalíptico de que a diferença está saindo do controle – particularmente do controle das elites (incluindo os antropólogos)”<sup>789</sup>. O estatuto da arte contemporânea não deixa de constituir um modo particular de controle da estética dos Outros nas produções recentes – controle este que passa principalmente pelo intermédio do mercado.

A entrada das artes aborígenes contemporâneas no templo das *artes primeiras* se deu, inicialmente, de maneira discreta, quando no início dos anos 2000 foi lançado o projeto – que tinha como um de seus idealizadores Philippe Peltier, conservador responsável pela unidade patrimonial da Oceania no museu – de se incorporar pinturas aborígenes australianas à arquitetura de Jean Nouvel para o prédio do quai Branly. A ideia era a de que a composição arquitetônica constituísse uma das principais vias de abertura do museu para as artes contemporâneas. Este projeto, iniciado pelo próprio Jean Nouvel e sustentado por Jacques Chirac iria ser financiado pelo governo

---

<sup>789</sup> MULLIN, Molly H. The patronage of difference: making Indian art “art, not ethnology”. In: MARCUS, George E. & MYERS, Fred R. (ed.). **The traffic in culture**. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. p.185.

australiano, através de uma quantia de 820.000 dólares. Ele tomaria a forma de um programa binacional intitulado de *Australian Indigenous Arts Commission*<sup>790</sup>, que deveria se estabelecer ao longo de três anos com a realização de uma encomenda de obras de oito artistas aborígenes, que deveriam passar por duas curadoras de exposições aborígenes, supervisionadas por um escritório de arquitetura australiano, além de algumas dezenas de coordenadores<sup>791</sup>. As obras selecionadas seriam incorporadas na decoração do prédio administrativo do museu, aplicadas em paredes, tetos, fachadas e colunas que ‘povoariam’ a criação arquitetônica de Nouvel.

Como descreve Sally Price, negociações foram feitas pelo embaixador francês na Austrália, envolvendo a troca de correspondências entre Jacques Chirac e o primeiro ministro da Austrália, e as duas curadoras australianas, Brenda L. Croft e Hetti Perkins, elas mesmas de origem aborígene, foram encarregadas da implementação das obras no museu juntamente com Philippe Peltier<sup>792</sup>. Para esta *mise en scène* de arte dita ‘contemporânea’ aplicada às artes decorativas do museu, foi chamado um grupo seletivo de oito artistas (quatro homens e quatro mulheres) representando uma variedade de grupos aborígenes<sup>793</sup>. Estes eram artistas reconhecidos internacionalmente pela circulação de suas produções do mercado ascendente de arte contemporânea de origem aborígene.

Em 1971 nasce o movimento das pinturas acrílicas intitulado de Papunya, no Deserto Central da Austrália. Essas obras, conhecidas como “pinturas em pontos” retranscrevem, com materiais ocidentais (a tela e o acrílico), a linguagem visual (linhas, círculos, pontos) utilizada ritualmente para evocar em traços a passagem de seres míticos sobre um território particular, aquele que cada pintor aborígene herdou de seus ancestrais<sup>794</sup>. Tal movimento foi propagado de um grupo social a outro, propulsionando os artistas australianos sobre a cena internacional em uma relação de trocas inédita para este país. No mercado de arte, em um primeiro momento, para alguns colecionadores,

---

<sup>790</sup> Comissão para as Artes Aborígenes Australianas, em português.

<sup>791</sup> MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l’art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010. p.17.

<sup>792</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. p.133.

<sup>793</sup> Eram eles Michael Riley (Wiradjuri, de New South Wales), John Mawurndjula (Kuninjku, de Arnhem Land), Paddy Nyunkunyo Bedford (Kija/Gija, de East Kimberley), Tommy Watson (Pitjantjatjara, da Austrália ocidental), Judy Watson (Waanyi, de Queensland), Lena Nyadbi (Kija/Gija, de East Kimberley), Ningura Napurrula (Pintupi, do Deserto Central), e Gulumbu Yunupingu (Yolngu, de Arnhem Land).

<sup>794</sup> MORVAN, op. cit., p.13.

galeristas, curadores, críticos e universitários essas pinturas seriam qualificadas como obras “híbridas” e “inautênticas” por não reproduzirem uma imagem “pura” e “intacta” daquela que seria, para alguns antropólogos, a cultura mais antiga do mundo.

Em 1989, a exposição ‘*Magiciens de la Terre*’, organizada por Jean-Hubert Martin, então diretor do *Musée d’Art Moderne*<sup>795</sup> de Paris, no *Centre Georges Pompidou* e na *Grande Halle de la Villette*, marcou, pela primeira vez, a vontade de se fazer coexistir em um mesmo espaço museal as tradições artísticas ocidentais e não ocidentais. A exposição se apresentou como uma resposta a uma outra, intitulada de ‘Primitivismo na arte do século XX’, e organizada em Nova Iorque cinco anos antes, que apresentava as artes não ocidentais como fontes cristalizadas para a Arte Moderna<sup>796</sup>. Na exposição francesa as obras de cinquenta artistas ocidentais são reunidas ao lado do mesmo número de obras de tradição não ocidental. O ineditismo do projeto estava no fato de todos os artistas serem apresentados como contemporâneos, e não como primitivos<sup>797</sup>. As pinturas expostas passavam por um processo de descontextualização e de recontextualização que se julgou necessário para obras que circulavam fora do domínio local em que foram produzidas.

A vontade dos comissários da exposição era a de estabelecer uma igualdade de fato expondo as tradições artísticas não ocidentais segundo códigos museográficos da arte contemporânea, isto é, sem qualquer tipo de contextualização, instaurando uma relação direta entre a obra e o olhar do espectador. Neste contexto, se apresentava uma dificuldade de se estabelecer aquilo que fundava a contemporaneidade ou as correspondências entre artes distintas<sup>798</sup>. Problema este que seria transferido para os idealizadores do quai Branly, quando, nos anos 1990, tentassem introduzir definitivamente as obras aborígenes em um *quadro museográfico* do Ocidente.

---

<sup>795</sup> Museu de Arte Moderna.

<sup>796</sup> RUBIN (1984 apud MORVAN, 2010).

<sup>797</sup> A noção de “mágicos” no título da exposição era a única referência ao imaginário europeu tradicional acerca dos povos autóctones. E revela que ainda que a exposição incluísse obras de artistas reconhecidos no Ocidente, esta fora pensada para introduzir as obras ditas “não ocidentais” no contexto da cultura e da arte do Ocidente. A mágica, de fato, era feita pela museografia da descontextualização, que fazia com que essas obras fossem lidas como ‘*chefs d’œuvre*’. Assim, apesar de um certo primitivismo incontornável presente na noção de “magia” que permeava tal manifestação, a exposição deu início a um movimento de inclusão das artes aborígenes na tradição europeia, e ajudou a promover uma redefinição alargada da arte contemporânea no final do século XX.

<sup>798</sup> MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l’art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010. p.95.

O projeto da *Commande d'art aborigène* tem início no começo do ano de 2002 com a ideia de Jean Nouvel de que uma parte do museu fosse pintada por um grupo de artistas aborígenes. O arquiteto estava fascinado sobretudo pelo aspecto repetitivo e coletivo da arte aborígene australiana<sup>799</sup>. A realização do projeto passa em seguida por Jacques Chirac, que contrata o australiano John Howard para concretizar a participação australiana, tratada como uma coprodução internacional. Tal participação é finalmente alcançada com a candidatura de Brenda L. Croft e Hetti Perkins<sup>800</sup> para a curadoria. Estas foram assistidas pelo escritório de arquitetura Craknell & Lonergan responsável por fazer a interface com as equipes de Nouvel. A jurista aborígene Terry Janke, especialista em questões de *copyrights* intelectuais autóctones completava a equipe australiana. Do lado francês, Philippe Peltier foi o principal encarregado das operações.

No início de 2004 Peltier foi a Sydney visitar as coleções da *Art Gallery of New South Wales* com Hetti Perkins, com o objetivo de realizar uma pré-seleção de artistas<sup>801</sup>. Em março de 2004 é determinada uma seleção final de oito artistas para “colonisar” – segundo a expressão de Perkins – o prédio administrativo do museu. Jean Nouvel imaginaria um sistema de jogo de espelhos para tornar visíveis na rua as paredes e tetos pintados no interior do prédio. Como demonstrou Arnaud Morvan, em sua tese de doutorado que tratou da produção de alguns desses artistas para o projeto do quai Branly, o desafio de retranscrever estéticas não ocidentais em uma rua parisiense apresentou problemas diversos para as diferentes obras transpostas<sup>802</sup>. Entre os casos descritos pelo autor está, por exemplo, o de artistas do deserto australiano tais como Ningurra Napurrula e Tommy Watson, que tiveram suas obras adaptadas respectivamente ao primeiro e ao terceiro andar do prédio, e cujos aspectos míticos e rituais contidos nas formas apresentadas são irrestritamente ignorados pelo museu. Outros artistas como Lena Nyadbi e Paddy Bedford tiveram suas obras formalmente alteradas sem a prévia aprovação dos artistas para que fossem adaptadas ao prédio segundo critérios estéticos particulares. No caso de Lena Nyadbi, após entregar a sua

---

<sup>799</sup> PRICE, Sally. Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 10 de abril de 2012.

<sup>800</sup> Estas ocupavam respectivamente o cargo de conservadora dos departamentos de arte aborígene da Art Gallery of New South Wales (Sydney) e da National Gallery of Australia (Canberra). As duas conservadoras já haviam colaborado anteriormente com o *Australia Council for the Arts*, quando organizaram o pavilhão australiano da Bienal de 1997, representado neste ano por três artistas aborígenes: Emily Kame Kngwarreye, Judy Watson e Yvonne Koolmatrie. Ibidem, p.108.

<sup>801</sup> MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l'art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010. p.109.

<sup>802</sup> MORVAN, loc. cit.

obra, várias versões de apropriação de suas pinturas foram propostas pelo museu, tendo ela rejeitado as primeiras proposições<sup>803</sup>. De acordo com esta artista as formas apresentadas se assemelhavam a “salsichas”, e não eram fiéis à obra original. O abandono do contraste entre o preto e o branco – característico da obra de Nyadbi – em razão de problemas de harmonia com os outros imóveis da *rue de l’Université* teve por consequência uma presença muito discreta da obra, que é dificilmente percebida pelos passantes não advertidos.



Figs. 11, 12 e 13: À esquerda, adaptação da obra de Paddy Bedford à parede interna do prédio administrativo do quai Branly<sup>804</sup>. À direita, fachada do prédio na *rue de l’Université* com a interpretação da obra de Lena Nyadbi\*.

A instalação inicial de Paddy Bedford seria baseada na obra *Emu Dreaming*, de 2003, adquirida pela *National Gallery of Australia*, e devia ser projetada sobre a base da fachada do museu em um retângulo de 5m x 3m, próxima à entrada de serviço e da entrada administrativa. As primeiras tensões entre o autor da obra e a equipe do museu aparecem no momento de se estabelecer o contrato. Alguns pontos são apresentados como problemáticos por Bedford, e uma longa batalha jurídica tem início vindo a ter

<sup>803</sup> MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l’art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010. p.120.

<sup>804</sup> Imagem feita pelo escritório de arquitetura Cracknell & Lonergan, disponível em <[www.cracknellonergan.com.au](http://www.cracknellonergan.com.au)>.

fim apenas alguns dias antes da abertura do museu. Os principais entraves para o artista estavam ligados à apelação de “obras originais” que o museu pretendia aplicar sobre as obras, e à utilização de direitos sobre os eventuais produtos derivados (reproduções de imagem sobre diferentes suportes: cartões postais, cartazes, etc.). Além disso o montante destinado aos artistas pelas obras cedidas foi fixado em 20.000 dólares australianos, o que caracterizava tais obras quase como doações, uma vez que o preço habitual seria em torno de 120.000 dólares australianos.

Após uma série de dificuldades apresentadas pelo museu para adaptar a obra de Paddy Bedford ao espaço a que ela estava destinada, em abril de 2006 ele recebe uma nova proposição da instituição, que parte de uma pintura totalmente diferente. A localização da tela, por sua vez, também havia sido alterada, já que esta não figuraria mais na fachada, mas sobre uma parede interna da via de acesso técnico do prédio. A partir deste momento deixa-se de falar na proposição precedente feita a Bedford.

Esta proposta final vinda do lado francês das negociações sugeria a adaptação da obra *Thoowoongoonarrin* (2006), uma pintura com pigmentos naturais sobre tela realizada pelo autor quatro meses antes da abertura do museu. A tela, que é a única em toda obra de Bedford a mostrar uma composição quase monocromática, apresenta elementos distintos bastante evidentes que, como revelou o artista em entrevista a Morvan, remetem a uma lembrança dolorosa de seu passado e à sua história pessoal. Esses elementos representam, figurativamente, um poço de água, uma estrada e colinas onde havia árvores *Thoowoongoonarrin*, ou figueiras<sup>805</sup>. Nada há de particular na paisagem representada, exceto o fato desta ter sido cenário de um drama familiar que marcara a memória do artista<sup>806</sup>.

---

<sup>805</sup> MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l’art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010. p.196.

<sup>806</sup> Ao ser perguntado sobre o significado de suas formas na obra, ele conta que sua mãe havia tido um filho mestiço antes de que Paddy houvesse nascido. Este irmão mestiço, como um “pequeno branco” (termo utilizado na Austrália nesta época para se referir às crianças mestiças), nascido em Old Bedford, lugar retratado na pintura, morreu afogado por sua mãe alguns anos mais tarde, no reservatório de água representado em *Thoowoongoonarrin*, em um momento em que as crianças mestiças nascidas na Austrália eram confrontadas com o destino de serem retiradas de seus pais à força para serem colocadas nas instituições brancas ou serem mortas por eles (e o infanticídio era uma prática comum). Este acontecimento marcara o imaginário e a memória de Paddy Bedford até os últimos dias de sua vida, quando afirmava ainda sonhar com uma relação de conflito com o irmão que nunca conhecera. Este drama familiar testemunha um período colonial muito presente na obra do autor, período no qual as trocas interculturais na Austrália eram tão limitadas que crianças mestiças estavam condenadas a destinos trágicos. MORVAN, op. cit., p.198.

Ao decidirem mesclar esta obra com uma outra, a Lerndijwaneman (2006), produzida no mesmo período pelo artista, os curadores responsáveis pela ‘transposição’ das obras aborígenes para o museu optam por adaptar a obra Thoowoongoonarrin alterando o fundo da parte superior da pintura em negro, e invertendo as formas em primeiro plano. Estas decisões baseadas em escolhas estéticas em nada levaram em consideração o significado das formas para o autor da pintura original. Ao contrário, o museu ignora qualquer testemunho histórico contido na obra, e sobretudo o fato de que as obras expostas foram produzidas em um contexto social fortemente marcado por um passado colonial violento. Assim, onde os curadores procuravam ver o ‘belo’ nas obras incorporadas ao museu, eles estavam olhando sem saber – ou sem querer saber – para as cicatrizes incontornáveis que caracterizam qualquer situação pós-colonial. As diversas versões sucessivas propostas à Paddy Bedford para a adaptação de uma de suas obras no museu ilustram o desconforto provocado por suas pinturas que, de fato, não correspondem aos códigos tradicionais da arte aborígene tais como foram imaginados por Jean Nouvel, nem no nível do estilo e, particularmente, nem no nível da significação das obras que possuem conteúdos históricos perturbadores para o Ocidente.

Na Austrália, como aponta Morvan, a arte está no centro de todos os debates sobre a cultura aborígene e suas relações com a sociedade australiana mais ampla nos domínios econômicos, políticos, religiosos e estéticos<sup>807</sup>. A questão que está colocada, ao serem utilizadas as categorias de “primitivo” e de “contemporâneo” para pensar as pinturas aborígenes em circulação como objetos de arte, é a da dimensão temporal que estaria no coração da recepção destas obras e da tentativa de compreensão da cultura de onde elas provêm<sup>808</sup>. Em grande parte das pinturas da região do Kimberley, por exemplo, este aspecto temporal é marcado particularmente pela presença de referências à colonização e de um importante conteúdo autobiográfico.

O projeto de incorporação de artistas contemporâneos no museu não foi, inicialmente, visto pelos críticos como uma forma de apropriação no sentido que explicitamos anteriormente, sobretudo porque, à primeira vista, o museu buscava valorizar, de certo modo, os artistas escolhidos ao apresentar os seus trabalhos em um museu parisiense. Os desenhos criados inicialmente na Austrália tiveram a sua

---

<sup>807</sup> MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l’art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010. p.13.

<sup>808</sup> Ibidem, p.16.

“concepção e produção” confiada à empresa de arquitetura Cracknell & Lonergan. A passagem desses desenhos aborígenes para as paredes do museu se deu através da transformação de obras de arte delicadamente pintadas a mão em reproduções industriais aumentadas em muitas vezes dos originais para que fossem integrados ao novo suporte moderno<sup>809</sup>. Assim, esses trabalhos foram drasticamente alterados dos originais para figurarem, não como obras em um museu, mas como ‘papel de parede’ no *gift shop*, ou revestindo os corredores do prédio administrativo.

No andar térreo do prédio a livraria e *gift shop* do museu tem seu teto ocupado por uma obra de John Mawurndjul. Esta, apesar de ser uma das que melhor se pode ver a partir da rua, ela trai, de certa maneira, a estética das obras do autor baseadas em uma fineza de traços e pontos que perdem a sua força na versão ampliada da pintura. As pinturas sobre cascas de Mawurndjul são concebidas para produzir um efeito visual que só é alcançado com um distanciamento de cerca de um metro do observador. A ampliação realizada pelo museu equivale, de fato, a uma distância de apenas 10 cm entre o observador e a obra em seu tamanho original, o que modifica inteiramente o efeito geral que o artista pretendeu provocar<sup>810</sup>. Esta reflexão sobre a reinterpretação das obras aborígenes pelo *Musée du quai Branly* denota não apenas que estas foram tratadas como meros adornos decorativos, mas que, para além disso, nenhum esforço foi feito para que um conhecimento sobre as obras e a arte destes artistas fosse investido nas decisões tomadas sobre as apropriações.

---

<sup>809</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. p.133.

<sup>810</sup> MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l’art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010. p.129.



Fig. 14: Aplicação da obra de John Mawurndjul à livraria do museu (andar térreo)\*.

A visão oficial do museu era a de que se tratava de uma oportunidade única de dar visibilidade internacional a artistas indígenas divulgando uma imagem australiana para o mundo. Curioso é pensar o quanto esta iniciativa se distancia da visão inicial de Jacques Kerchache para as *artes primeiras*. O museu do colecionador que decidiu atuar em nome de uma igualdade para as artes do mundo usa a arte extraeuropeia de um modo heterodoxo para qualquer museu de arte ocidental.

Nas obras de arte utilizadas para decorar o *Musée du quai Branly*, a participação dos autores (reconhecidos nominalmente na legenda da fachada da *rue de l'Université*) se limitou à concepção inicial das pinturas. Apenas um deles veio a Paris para acompanhar a aplicação de sua obra. Alguns dos artistas chegaram a registrar reclamações sobre alterações em suas obras ao serem ‘adaptadas’ ao suporte do museu. Tommy Watson, por exemplo, não foi consultado ao ter suas pinturas em tons de vermelhos predominantes terem acrescentadas partes em verde pela empresa responsável pela produção final<sup>811</sup>. Tem-se notícia de outros exemplos de artistas que tiveram suas obras drasticamente alteradas pelo museu, mas qualquer ameaça de um grande escândalo internacional foi contornada. Finalmente, o hibridismo no prédio do museu não significa uma democratização de visões sobre a arte, mas uma cooptação de formas dissonantes a uma estética dominante. Não aconteceu, com efeito, uma “transferência” de obras, ou mesmo a “colonização” anunciada pelos curadores.

---

<sup>811</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. p.139.

Com o mesmo propósito de ‘incluir’ certas perspectivas presentes dos povos aborígenes no museu europeu, o quai Branly teve a sua política de aquisições adequada ao mercado das artes contemporâneas. É partindo de um pequeno conjunto de obras de arte africana, consideradas como arte popular tradicional cuja produção era recente<sup>812</sup>, já guardadas na reserva do museu, e herdadas da coleção do antigo MAAO, que a equipe do quai Branly passa a adquirir novas obras, com o objetivo inicial de enriquecer o conjunto de obras já existentes na coleção. O segundo objetivo que se colocou se inscrevia, notadamente, no desenvolvimento da arte popular do presente nos contextos diversos representados pelo museu, como peças que testemunhassem o desenvolvimento dessas sociedades<sup>813</sup>. Neste segundo caso, o museu contribui para transformar objetos de arte popular em arte contemporânea, e estes passam a ser vistos sob um novo prisma pelo mercado e pelos colecionadores. Foram adquiridos, primeiramente, um conjunto de 14 pinturas sobre tela, constituindo “*movie posters*” coletados em 2002, em Gana, pelo colecionador Pascal Saumade, que referenciavam um momento em que a produção efêmera de pinturas servia para disseminar filmes nigerianos a ganeses nas videotecas ou cinemas, e vindo a desaparecer com o fechamento progressivo desses estabelecimentos.

O mercado das artes populares e tradicionais das Américas, ocupando um nicho menor no mundo das artes do que o grande mercado da arte contemporânea mundial, permitiu, nos últimos anos, que o museu adquirisse novas obras, como ocorreu com as fantasias e máscaras do *Diablada*, comprando-as diretamente nos grupos ou cooperativas que as produzem, por intermédio ou indicação de colecionadores próximos ao quai Branly. Essas ‘obras’ que na perspectiva utilitária são vistas como artefatos de culturas vivas que transmitem a sua tradição para as futuras gerações, ganham o estatuto universal de obras de arte ao entrarem para os museus ou para coleções privadas do Ocidente – o que não significa que elas deixem de testemunhar as tradições presentes das culturas de que provêm.

Acerca da arte aborígine australiana, diversas foram as aquisições realizadas pelo museu nos últimos anos, configurando uma seleção enriquecida no presente, além das doações recebidas. Um colecionador australiano, Arthur Papadimitriou, cujo

---

<sup>812</sup> Obras de pintores senegaleses como Omar Moussé Gueye e Balla N’Diaye, produzidas no início do século XX, faziam parte desse conjunto. VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.60.

<sup>813</sup> VIATTE, loc. cit.

interesse pelas artes aborígenes fez com que sustentasse a sua produção durante anos, ofereceu ao museu uma *chef-d'œuvre* do artista Turkey Tolson Tjupurrula (1942-2002), reconhecido como um dos melhores artistas do grupo Papunya<sup>814</sup>. A partir desta pintura de grandes dimensões, produzida pelo artista em 1996, outras obras foram adquiridas. Philippe Peltier propôs, em seguida, a compra de uma pintura em preto e branco de Ningura Napurrula, ilustrando a emergência tardia de mulheres pintoras nesta comunidade artística australiana, tendo esta pintora sido uma das quatro mulheres selecionadas para a intervenção artística no prédio do museu. Além disso, o museu, por meio da iniciativa de Yves Le Fur, passou a desenvolver o interesse particular por fotografias de artistas indígenas contemporâneos.

Pude constatar, a partir da observação direta, que as formas de apresentação de algumas dessas obras contemporâneas no platô das coleções permanentes também revelam certa ambiguidade. As pinturas sobre entrecascas da coleção Kupka são dispostas em um grande painel recluso por uma parede rústica imitando uma caverna – e logo associando essas práticas artísticas contemporâneas à arte rupestre do passado. O nome dos artistas não aparece ao lado das obras na parede, mas são acessíveis apenas em uma tela interativa após uma manipulação complexa, confundindo os visitantes sobre a autoria das obras. Nada indica claramente que essas são produções recentes e em geral os visitantes são levados a pensar que estão diante de um conjunto de obras de um passado remoto.

Não se vê, por exemplo, expostas no *Musée du quai Branly*, obras contemporâneas de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, artistas brasileiros reconhecidos no mundo da arte contemporânea internacional – estas presentes em exposições e na coleção do Centre Georges Pompidou. Isto porque não basta ser contemporânea e vir de um país das Américas para figurar no museu que expõe as *artes primeiras*. Para entrar para o quai Branly uma obra precisa ser contemporânea e tradicional simultaneamente, como ocorre com as pinturas aborígenes australianas em acrílico, que transmitem a cultura tradicional por meio de uma técnica atual do ocidente e reconhecida como ‘contemporânea’.

Abrir as portas para a arte do presente – tenha ela o nome de ‘contemporânea’, ‘popular’, ou simplesmente de ‘arte’ – significou para o *Musée du quai Branly* incorporar em seu repertório de objetos e atividades um conjunto heterogêneo de

---

<sup>814</sup> VIATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006. p.61.

produções culturais que colocam questões para todo museu tradicional. Além de adquirir objetos materiais classificados como ‘arte contemporânea’ em sua coleção, o museu passou, progressivamente desde sua inauguração, a dar visibilidade a outros tipos de arte como manifestações musicais, danças, performances e peças teatrais. Este outro ‘gênero’ das artes do ‘presente’ entraram do museu por diversos meios, temporariamente ou de maneira permanente. O quai Branly, assim, produz uma performance complexa sobre as *artes primeiras*, que envolve desde os objetos etnográficos, às artes plásticas; da fotografia à música e à dança.

### 2.2.2 A antropologia visual do quai Branly: imagens da descolonização

Quando a exposição das *artes primeiras* no *Musée du Louvre*, primeira manifestação do *Musée du quai Branly* para o público, foi idealizada, pensava-se inicialmente em incorporar um espaço interativo e interpretativo, baseado na utilização de novas tecnologias, contendo informações etnográficas sobre os objetos expostos. Certamente Kerchache dispunha do financiamento necessário para fazê-lo. Mas este foi gradativamente tendo a sua importância reduzida no projeto, até deixar de existir, sendo incorporada à exposição apenas uma pequena sala com alguns poucos computadores. Pierre-Léonce Jordan, especialista em antropologia visual e defensor do filme etnográfico como instrumento de contextualização dos objetos nos museus, afirma que o projeto de Kerchache para o *Pavillon des Sessions* e para o subsequente *Musée du quai Branly*, tornava o público “cego sobre o Outro”<sup>815</sup>, com uma linguagem que usa a arte sem informações. Tendo sido convidado por Kerchache para atuar no projeto da exposição do Louvre, Jordan foi encarregado de conceber o espaço multimídia para acompanhar o espaço expositivo, destinado a transmitir informações etnográficas na forma de filmes e imagens. Com a redução do projeto inicial para uma pequena sala com cerca de seis computadores apenas, ele decide deixar definitivamente o projeto.

Qual é o papel da imagem no *Musée du quai Branly*? Em certa medida esta questão passa pela interrogação mais ampla sobre o próprio papel da imagem na antropologia hoje. Enquanto obra de arte, a imagem em um museu estabelece relações sociais. Neste sentido, o papel das imagens no quai Branly é o de evocar imaginários; como um objeto de arte em si mesma, a imagem não é apresentada como a realidade

---

<sup>815</sup> JORDAN, Pierre-Léonce. Comunicação pessoal. *Musée du quai Branly*, 2012.

capturada, ou mesmo como a representação da realidade. Ela funciona, neste contexto, como “modelo reduzido”, e tem o papel tanto de permitir o olhar à distância, como o de provocar imaginários sobre o fragmento do real que ela contém. O seu valor é, primeiramente, artístico; mas ela também comporta outros valores preconizados nas coleções do museu como o de representatividade ou o de unicidade.

Dispondo, em sua coleção atual, de cerca de um milhão de fotografias, sobre diferentes suportes materiais, e tendo sido produzidas com diferentes finalidades, o museu das *artes primeiras* busca se tornar também o museu das imagens do mundo. Mas de que imagens do mundo? Particularmente no que diz respeito às fotografias contemporâneas, o museu vem dando a elas um papel de grande destaque nos últimos anos. A mais clara evidência desta predileção pelo suporte fotográfico são as exposições bienais, promovidas pelo museu, das “imagens do mundo”. Foi buscando a promoção de uma maneira particular de autodefinição dos povos ‘primeiros’, que o *Musée du quai Branly* lançou, no ano de 2007, a primeira bienal internacional de fotografias, intitulada de Photoquai, que tem o objetivo de fazer com que o mundo possa “ver a si mesmo”.

A idealização de uma Bienal de imagens do mundo no quai Branly foi possível graças à boa recepção pelo público de uma das mais arriscadas escolhas do museu: a de reservar um espaço significativo em sua coleção para a arte contemporânea, ao lado das obras mais antigas. Trata-se de uma bienal dedicada à fotografia e à arte em vídeo, que em 2011 teve a sua terceira edição. O ‘diálogo intercultural’ promovido pelo museu por meio das imagens acontece através da utilização das mídias modernas, dando conta de diferentes modos de se perceber o mundo dito “não ocidental” – para fugir do termo “extraeuropeu” – no presente. Por estes novos meios é possível que a imagem ‘dos Outros’ mostrada seja uma imagem do interior, que passa pelos olhos dos próprios artistas que vivenciam as suas realidades, longe dos clichês da fotografia do viajante (ou fotografia turística). O diálogo da diversidade possível – como compreendem os idealizadores da bienal – é aquele que se passa através de um meio comum: a fotografia ou o vídeo.

A primeira edição, em 2007, associou cerca de dez comissários franceses e dez estrangeiros, entre eles, diretores de festivais, fundadores de agências ou de galerias. Esta contou com a direção artística de Jean Loup Pivin<sup>816</sup>, que se deixou tomar pelo espírito da “*Revue noire*”, revista contemporânea de fotografias africanas. A bienal

---

<sup>816</sup> Arquiteto e crítico de arte, ele é fundador da “*Revue noire*”, em 1991.

oferece uma visão pessoal dos mundos vividos pelos artistas. O festival tem, assim, como objetivo o de compartilhar, e também o de confrontar diferentes imagens da modernidade<sup>817</sup>. O trabalho de seleção e concepção da exposição se deu simultaneamente por temas e por países, e, neste processo, muitas surpresas se revelaram no que diz respeito à abundância de produções em países tais como a Síria, a República democrática do Congo, o Brasil, o Egito, a Argentina, a Colômbia e o Camboja<sup>818</sup>. Os temas que serviram de fio condutor – metamorfose, ficções, confrontação – faziam emergir uma abordagem particular do real compartilhado pelos numerosos artistas<sup>819</sup>. Entre os fotógrafos escolhidos, em geral eles conservavam características do fotojornalismo que os formou, no sentido de testemunho social presente nas obras. Mas, em todos os casos, o real apresentado nas imagens é interiorizado, sensível e se nutre de ficções. Ao mesmo tempo em que se promove o contato com realidades particulares, é a linguagem da arte que permite que os diferentes olhares e formas de se processar o real sejam colocados lado a lado, não como iguais, mas como *equivalentes*.

De fato, a exposição que acontece nas diferentes instâncias culturais ocupadas pelo *Musée du quai Branly*, desde o *Pavillon des Sessions*, no Louvre, até as margens do Sena, e, por fim, o interior do próprio museu, faz com que o passante pare para contemplar cenas atípicas de uma modernidade desconhecida, e algumas vezes indecifrável. O diálogo entre as diferenças, em última instância, é mais uma vez estético, e é graças a ele que se agrega valor (de mercado) às obras expostas. Ao nos aproximarmos da esplanada do quai Branly, ou mesmo na outra margem do rio, já somos confrontados com as imagens do diverso. Os painéis com fotografias em grande escala e expondo cores vibrantes (como é o caso da maioria das fotos escolhidas) despertam o interesse do público passante e convidam à experiência de um olhar ‘*outro*’ sobre o mundo.

Entre os países fotografados e os fotógrafos que os fotografaram, a China é um caso que merece ser destacado. As obras chinesas exibem uma mistura surpreendente partindo do íntimo ao espetacular, da natureza ao novo urbano, das ficções asiáticas e

---

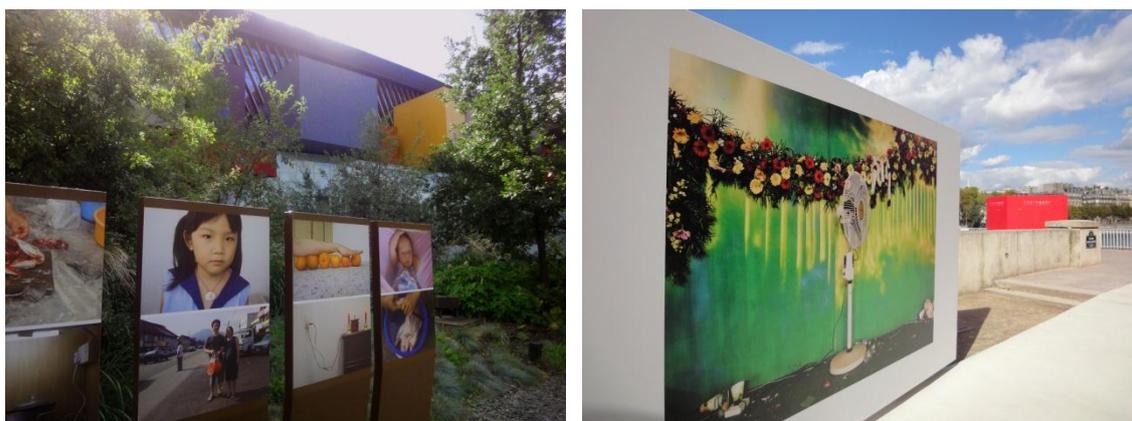
<sup>817</sup> MARTIN, Stéphane. In: MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007. p.6.

<sup>818</sup> CERUTTI, Hélène. Naissance d’une Biennale. In: MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007. p.8.

<sup>819</sup> CERUTTI, loc. cit.

cinematográficas aos “*road photographs*” americanos<sup>820</sup>. Ela reflete, assim, a ideia de um “país-mundo”<sup>821</sup> exibindo os sinais de seus múltiplos contatos como as mais diversas partes do mundo e rompendo com os clichês que cada vez menos figuram nos museus do Ocidente. Photoquai evidencia o fato de que a noção de “pequenas tribos isoladas no fim do mundo” é realmente imaginária. Esta perspectiva, contudo, não se vê de todo abandonada no interior do *Musée du quai Branly*.

No caso da Photoquai, o Sena é o fio condutor simbólico de uma exposição do Outro, de encontros entre agências, coletivos de fotógrafos e videastas não ocidentais, de escolas e ateliers de artes visuais em todo o mundo. A exposição, que produz nos visitantes e passantes efeitos de ruptura, exhibe imagens em grandes formatos, fazendo com que fique mais fácil vê-las à distância do que de muito perto. As exposições interiores ao *Musée du quai Branly*, ou no *Musée du Louvre*, foram apresentadas em formatos mais clássicos, o que levou a última edição do festival a privilegiar ainda mais os espaços ao ar livre, tirando proveito de linguagens mais inovadoras.



Figs. 15 e 16: Photoquai, 2011\*. A ocupação do espaço pela exposição fotográfica no jardim do quai Branly (à esquerda) e nas margens do Sena (à direita).

O objetivo do Photoquai é o de se tornar uma bienal de descoberta, continuando a “decifrar” o mundo e a iluminar as mais diversas zonas de silêncio por meio de uma linguagem comum<sup>822</sup>. Este significa, por definição, um papel móvel, atrelado à velocidade da circulação de pessoas, de profissionalismos e de técnicas, estes, por sua vez, atrelados às naturezas simbólicas das relações entre a Europa e o resto do mundo.

Ao se apropriar das linguagens do vídeo e da fotografia em todas as suas expressões – desde o cinema, dos curtas-metragens até o reaproveitamento de imagens

<sup>820</sup> CERUTTI, Hélène. Naissance d’une Biennale. In: MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007. p.8.

<sup>821</sup> CERUTTI, loc. cit.

<sup>822</sup> CERUTTI, loc. cit.

de câmeras de segurança, a Photoquai, ao mesmo tempo em que denuncia realidades invisíveis, revela que toda e qualquer imagem do exótico pode ser exposta como arte. O testemunho aqui é visto através de uma ‘arte do social’, que se aproveita da ideia (possivelmente falsa) de que todo o mundo compartilha de uma linguagem técnica comum disseminada por meio da televisão, da internet e do cinema. Consequentemente divulga-se a noção de um “mundo pequeno”<sup>823</sup>, como na concepção de “*Little world*” criada há algumas décadas por Walt Disney, que guarda uma essência espiritual única, uma diversidade passível de ser celebrada, mas que abole as fronteiras do tempo, do deslocamento e da viagem.

Pensando a Photoquai como um momento de descolonização, Jean Loup Pivin lembra as imagens que circularam no passado, quando a suposta democratização da imagem atual ainda não havia eclodido, entre elas o autor aponta as imagens de viagem, os cartões-postais, e assim recupera a memória de uma época em que a imagem era essencialmente “captura”, como em um safári, em que a lente objetiva de uma câmera fotográfica podia facilmente ser comparável ao gatilho do fusil: “Captura da morte do animal, da vida. Captura do outro.”<sup>824</sup> Contrariando esta perspectiva, as imagens do viajante europeu têm pouco ou nenhum espaço na Photoquai, mesmo se elas constituem ilustrações sobre de onde vem o olhar europeu sobre o mundo, ou simplesmente para mostrar outras visões deste, esta não é uma abordagem explorada na ocasião deste festival<sup>825</sup>. As escolhas se deram por fotógrafos e videastas ‘não ocidentais’, que vivem em seus próprios países, e principalmente contemporâneos. Trata-se, assim, de se compor uma bienal de imagens que tem como objetivo a revelação, e não a consagração<sup>826</sup> – mas não é a revelação uma forma conhecida de consagração?

Os critérios de seleção são, portanto, ocidentais. O que se vê, entretanto, é a busca por uma expressão polifônica da imagem, divorciada, se possível, dos critérios de uma história puramente ocidental da arte. Aqui vale lembrar que é a arte contemporânea que permitiu que a fotografia passasse a ser vista como uma expressão artística à parte. Para Pivin, a arte contemporânea teria salvado a imagem daqueles que antes eram depreciados, integrando-os às obras de arte. E graças a esse movimento na arte – e particularmente na fotografia –, de trazer à luz o que estava recluso às sombras, que é

---

<sup>823</sup> PIVIN, Jean Loup. L'impossible voyage. In: MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007. p.12.

<sup>824</sup> PIVIN, loc. cit.

<sup>825</sup> PIVIN, loc. cit.

<sup>826</sup> Ibidem, p.13.

derrubada a ditadura do belo clássico, permitindo-se que outros sentidos do real fossem afirmados como belo<sup>827</sup>. Os subalternos podem agora ser vistos, a questão a se colocar, ainda, é a de como estão sendo vistos e passando pelo crivo de que critérios de seleção.

Se o contemporâneo fabrica uma nova democracia da imagem, não se pode esquecer quem e em que condições se fabricam as artes contemporâneas. Como indica Moulin, a globalização da arte contemporânea tem o efeito de uma homogeneização que tem como exemplo os suportes utilizados pelos artistas da periferia. Estes se servem de fotos, vídeos e instalações como se tais meios constituíssem um “passaporte” para entrar no campo artístico e no mercado ocidental<sup>828</sup>. A partir desta constatação, a circulação fluida dos modelos ocidentais seria um convite à inclusão – como deseja o quai Branly – ou uma possível sublimação da diversidade cultural?

Seria sensato acusar artistas dos países colonizados de se apropriarem da cultura da metrópole ao usarem o instrumento da fotografia para acessarem o mercado das artes contemporâneas? Neste caso em que um artista se utiliza do meio mesmo que antes era usado pelo olhar estrangeiro para observar a sua cultura, como instrumento para se autorrepresentar na cultura do Outro, trata-se de uma apropriação cultural de sua parte, ou de uma tentativa de descolonizar a arte e a fotografia? Se as apropriações culturais são permitidas apenas por parte dos colonizados em direção aos seus colonizadores – ou pelos indígenas em direção aos brancos, no contexto de uma ex-colônia – então, estas não representariam formas de condescendência? E, assim sendo, a gramática das apropriações não estaria reificando por si só as relações estigmatizadas entre os ‘dominados’ e seus ‘dominadores’?

No fim do século XX, um grande número de criadores latino-americanos decide utilizar a fotografia em suas artes como um símbolo da contemporaneidade, o que lhes permitiria escapar dos estereótipos historicamente associados à pintura, como o indigenismo e a exuberância cromática da flora e da fauna. Uma tal entrada de artistas plásticos na cena da fotografia provocou nos anos 1980 e 1990 um enriquecimento notável das temáticas nas obras. Para esses artistas, o papel que devia desempenhar a fotografia latino-americana neste momento era o de “despertar as consciências” muito mais do que o de se perder nas banalidades artísticas. Conceitos como o de subdesenvolvimento, América Latina e pobreza são abordados por meio de posições

---

<sup>827</sup> PIVIN, Jean Loup. L'impossible voyage. In: MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007. p.14.

<sup>828</sup> MOULIN, Raymonde. **Le marché de l'art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003. p.78.

estéticas que se distanciam do exotismo<sup>829</sup>. De todo modo, o reconhecimento dessas trajetórias não significa que a Photoquai tenha ignorado o grande número de fotógrafos que continuam, de alguma forma, a alimentar os lugares comuns e que tornam visíveis os universos indígenas e os espaços de violência e da precariedade, devidamente estetizados para a sua consumação na Europa e na América do Norte.

Como se pode observar, a apropriação do instrumento fotográfico por artistas dos países periféricos produziu, nos últimos anos, um campo híbrido para as artes contemporâneas. É, de fato, através dos contatos e das trocas, que podem produzir conflitos e reinterpretações, que se efetuam mestiçagens e hibridações capazes de incitar o enriquecimento das dinâmicas de diferenciação. Mas a análise antropológica dessas dinâmicas não pode deixar de notar que estes jogos de força nunca são simétricos; em outras palavras, uma obra de arte produzida em conjunto – como a fotografia de artistas que foram formados por meio de residências no próprio *Musée du quai Branly* – representa o produto de uma relação de poder estabelecida em que um olhar, uma estética, ou uma concepção de arte se sobrepõe à outra. É preciso se perguntar, portanto, até que ponto estas não são ‘*mestiçagens controladas*’.

As três edições da Photoquai permitiram aos ideólogos do quai Branly repensar o lugar e o papel da fotografia na instituição e em suas exposições. Após ter sido praticamente abolida das exposições permanentes do museu – ao menos na forma de fotografia etnográfica –, no movimento de negação da linguagem antes adotada pelo *Musée de l’Homme*, o *Musée du quai Branly* é, então, confrontado ele mesmo com a linguagem fotográfica através da arte contemporânea.

A adoção desta nova linguagem da arte, expressa pelo Photoquai, sugeriu e reforçou uma nova via possível para as aquisições do museu. É a partir da primeira edição da Photoquai que a fotografia contemporânea como obra começa, então, a entrar para a coleção do *Musée du quai Branly*<sup>830</sup>. A partir de então, novas ações relativas à arte contemporânea como um todo passam a fazer parte do plano do museu, incluindo pesquisas sobre o mercado da arte. O museu passa a buscar novos meios de se colocar de maneira aberta, se posicionando como um lugar de recepção de artistas.

---

<sup>829</sup> MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007. p.23.

<sup>830</sup> As primeiras peças importantes são adquiridas graças a uma doação, do governo da Nova Zelândia, de um conjunto de tiragens de Fiona Pardington, e de um trabalho de Michel Parekhovai. BARTHE, Christine. Le contemporain par la photographie : quelques éléments pour une politique d’aquisition. In: MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007. p.18.

Estas novas aquisições irão, pouco a pouco, se revelar como ações políticas, já postas em prática por outras instituições interessadas na criação contemporânea em matéria de fotografia. O Centre Georges Pompidou, por exemplo, tendo a vocação de adquirir mais especificamente obras do domínio francês, demonstrou, nos últimos anos, o interesse por artistas africanos e chineses<sup>831</sup>. Como vem ficando cada vez mais claro para o *Musée du quai Branly*, a construção de uma política de aquisições tem a ver menos com a definição de um domínio (impossível de ser alcançado com a variedade de objetos que se tem) e mais com a adoção de um ponto de vista, construindo a sua identidade institucional perante os outros museus franceses.

Além de adquirir arte contemporânea em forma de imagens, o museu é ele mesmo produtor das imagens dos Outros. Tendo sido a utilização de recursos multimídia como fontes de informação etnográfica enfaticamente desencorajada por Kerchache na exposição do Louvre, o espaço do quai Branly emprega tal artifício apenas residualmente. As novas tecnologias utilizadas para a transmissão de filmes e sons seriam, então, adotadas como suporte artístico, tendo valor em si mesmo, e não tanto como instrumento de contextualização. O maior exemplo disso são as duas salas do museu, denominadas de “Caixas de música” localizadas discretamente em meio ao platô. Madeleine Leclair, responsável pela unidade patrimonial das coleções de etnomusicologia do museu, desenvolveu um projeto de exposição da música sob a forma de instalações no espaço das coleções permanentes do museu<sup>832</sup>. O projeto das “Caixas de música”, que tem o objetivo de oferecer uma experiência emotiva dos sons, faz mais do que simplesmente introduzir o público aos sons dos povos representados. As instalações de vídeos levam ao visitante/explorador a *ser* momentaneamente o etnógrafo no campo. As imagens com sons conduzem o espectador por um mundo de mistério e descoberta. Não se sabe bem onde se irá chegar ao final da transmissão, mas a tela que ocupa a maior parte das paredes das salas envolve o espectador espacial e emocionalmente, levando-o a sentir a sua própria distância em relação aos “outros” que ali ele foi buscar. Nessas instalações são exibidos rituais e celebrações nos quais a música, o canto, e os sons da natureza desempenham o papel de protagonistas. O

---

<sup>831</sup> BARTHE, Christine. Le contemporain par la photographie : quelques éléments pour une politique d'aquisition. In: MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007. p.18.

<sup>832</sup> Este trabalho se desenvolveu, segundo sua autora, a partir de um projeto de pesquisa museográfica em torno da música, do som, dos sentidos e igualmente da etnomusicologia. LECLAIR, Madeleine. Sauvegarde et transmission des patrimoines immatériels. In : LATOUR, Bruno. Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006). **Babel**, n.821, 2007. p.198.

desafio museográfico era o de se encontrar os meios audiovisuais de se transmitir uma emoção. O resultado é uma trama sonora e visual que transporta o visitante para o campo etnográfico, e na qual a informação não é simplesmente exposta, mas deve ser descoberta e sentida. Nestes espaços permanentes da exposição, o museu *acontece* para além dos seus objetos. Ao produzir, ele mesmo, as imagens dos Outros, o quai Branly faz a arte, pois influencia a produção de um gosto em ascensão.

Com efeito, as imagens capturadas – em vídeos, CD-ROMs, fotografias, etc. – fixadas a um suporte tecnológico, ainda que à primeira vista pareçam dar certa liberdade às realidades que retratam por mostrarem ‘o real’, são, talvez, mais limitadoras do real, do que os objetos expostos nas vitrines fechadas dos museus. Objetos expostos como obras de arte, independentemente dos contextos aos quais fizeram parte anteriormente, são imagens não fixadas, guardam fantasmas não capturados e são, por isso, capazes de evocar mundos imaginários que nem o filme e nem a fotografia trazem ao olhar. Isto porque a imagem fílmica ou fotográfica é apenas *uma imagem*, um só olhar. O objeto guarda em si imagens múltiplas, porque toca a imaginação do observador. O objeto de arte convida o olhar a desafiar a imaginação de quem olha. O desafio para um museu com uma abordagem audaciosa como a do quai Branly está no fato de que uma vez transformado em arte, o objeto dificilmente poderá voltar a ser visto como objeto etnográfico contextualizado. A contextualização etnográfica não pode competir, aos olhos do público, com a imaginação artística, e, por isso, o museu das *artes primeiras* fez dos próprios instrumentos de contextualização, suportes da arte.

### **2.3 Apropriações e desapropriações: a cultura em negociação**

No dia 23 de janeiro de 2012, uma cerimônia solene no *Musée du quai Branly*, contando com a presença do ministro da cultura francês Frédéric Mitterrand e de uma delegação neozelandesa, marcou a restituição, pela França, de 20 cabeças maori, conservadas desde o século XIX nos museus do país, e guardadas como arte no museu das *artes primeiras*. Foi necessária uma cerimônia tradicional cantada, fechada para o grande público, que aconteceu no interior do próprio museu, para que esses objetos sagrados da cultura maori deixassem a sua vida como objetos musealizados no Ocidente para retornar ao contexto ritual de onde provinham. O museu de artes se fez, momentaneamente, espaço sagrado para os Maori. As cabeças maori foram enviadas

para o *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*<sup>833</sup>, um museu nacional na Nova Zelândia, onde serão guardadas não como parte da coleção, mas em um lugar especial, em que terão restituído o seu valor sagrado naquela sociedade. Para Mitterrand, trata-se de um acontecimento que “fecha, de fato, um capítulo da história colonial”<sup>834</sup>.

Considerando as dificuldades colocadas no contexto francês sobre qualquer tipo de alienação de objetos do patrimônio nacional permanente nos museus, o parlamento francês autorizou tal restituição, após uma longa polêmica, em maio de 2010. Em 2009, a França já havia realizado o seu primeiro repatriamento ao devolver à África do Sul os restos mortais e o molde de Saartjie Baartman, a ‘Vênus Hotentote’, exibida, em Paris, no *Muséum* de história natural. Hoje, o repatriamento ou a restituição de objetos coletados no contexto colonial traz uma discussão inédita para o patrimônio francês, sobre a mobilidade de objetos que por muito tempo foram pensados como inalienáveis.

Como meio de reparação patrimonial, o ‘repatriamento’, ou a ‘restituição’, significa uma *transferência* (os outros dois termos são vistos como tabu no contexto francês) de objetos materiais, das reservas dos museus tradicionais para a propriedade dos grupos que se sentem lesados. Estes objetos que teriam sido impedidos de realizar a função para a qual foram destinados inicialmente, a partir do momento em que entraram nos museus, agora deixam a cadeia patrimonial para retomarem o seu ciclo utilitário. Como resultado dos debates recentes sobre a transferência de objetos pelos museus, o projeto de “Declaração dos direitos dos povos autóctones”<sup>835</sup>, adotado em junho de 2006 pelo conselho dos direitos do Homem da ONU, afirma a possibilidade da restituição como modalidade de reparação. Os museus, portanto, deveriam assumir o papel de responsáveis por uma reparação simbólica e histórica.

Considerados como troféus ou objetos de curiosidade, as cabeças maori constituíram objetos de tráfico e, por vezes, de caças ao homem desde o início da colonização da Oceania, no século XVIII. Tendo sido interditado, em 1831, pelo governo britânico, tanto na Nova Zelândia quanto na Austrália, este comércio se manteve ilegalmente bem além desta data. A partir de 1980, a Nova Zelândia exigiu a restituição de cerca de 500 dessas cabeças, espalhadas por museus do mundo, das quais 322 já foram repatriadas. Detentora de algumas dezenas destes objetos, a França se viu

---

<sup>833</sup> Museu da Nova Zelândia Te Papa Tongarewa.

<sup>834</sup> MITERRAND, Frédéric. In: RFI. La France a officiellement restitué vingt têtes maori. 23 de janeiro de 2012. Disponível em: <www.rfi.fr>. Acesso em: 25 de janeiro de 2012.

<sup>835</sup> *Projet de déclaration des droits des peuples autóctones*, artigo 12.2. Citado em L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. Passim.

obrigada a enfrentar a discussão sobre o repatriamento, que tem implicações na discussão mais ampla sobre o seu próprio patrimônio.

Segundo o estatuto jurídico das coleções francesas, estas não são alienáveis, uma vez que constituem o patrimônio da nação – não importando a natureza do objeto ou a sua origem antes da entrada em um museu francês. Em outras palavras, legalmente não há dúvida de que este patrimônio – chamado de etnográfico ou de arte dos Outros – é um patrimônio francês em primeiro lugar. Sobrepõem-se a esta imposição legal, estatísticas como aquela segundo a qual dois terços dos objetos africanos (coletados como patrimônio) no mundo estão na Europa e nos Estados Unidos<sup>836</sup>. Há, pois, uma responsabilidade patrimonial que não pode ser ignorada. Não se pode simplesmente confiar no fato de que a imaginação dos observadores estrangeiros sobre os contextos em que as obras foram fabricadas irá preencher a lacuna da falta de informação. O que diversos críticos e os órgãos internacionais vêm apontando é que os museus, queiram eles admitir ou não, têm a responsabilidade ética de comunicar algo a respeito do sentido e da história colonial e pós-colonial dessas peças. O essencial na discussão do repatriamento é perceber que estes museus, com coleções etnográficas (ainda que pensadas como arte) estão invariavelmente atravessados pela história colonial independentemente da forma que tomem ou do modelo que venham a seguir.

Desde o início, quando abriu as suas portas, o *Musée du quai Branly* se colocou o desafio de lidar com a cultura do Outro sem envolver o Outro no processo de musealização. Como atesta Anne-Christine Taylor, o *Musée du quai Branly* não se permite estabelecer diálogos diretamente com as populações autóctones por ele representadas, já que, como uma instituição pública e nacional, o museu só pode estabelecer relações oficiais com as representações diplomáticas. “É por isso que as nossas relações com os Maori são mediadas pelo governo da Nova Zelândia”<sup>837</sup>, e, da mesma forma, “nossas relações com qualquer minoria autóctone que seja será necessariamente mediada pela representação nacional”. Aqui o problema da representação dos ‘artistas’ das obras apresentadas pelo *Musée du quai Branly* se torna imperativo. Pois se fossem, por exemplo, os museus nacionais brasileiros os interlocutores das populações indígenas existentes no território nacional diante das instituições do dito ‘primeiro mundo’, então estamos diante de um grave problema de

---

<sup>836</sup> GODELIER, Maurice. Les métamorphoses de la qualification. In : LATOUR, Bruno. Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006). *Babel*, n.821, 2007. p.64.

<sup>837</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista em 18 de janeiro de 2012. *Musée du quai Branly*, Paris.

reconhecimento. Os museus nacionais no Brasil têm um vasto histórico de depreciação e de silenciamento da realidade social, histórica e cultural desses povos, e certamente não falam por eles e não são reconhecidos como seus porta-vozes. Esta postura por parte do quai Branly indica que, nos grandes museus do mundo hoje, o índio não tem voz.

De fato, tendo o silêncio como pressuposto, aquele que se apropria da expressão artística de um outro sem consultá-lo só o faz quando este outro já não tem uma voz, e já se sabe que ele não irá questionar o que lhe foi tomado, ou que não possui os meios para fazer tal questionamento. Com efeito, o *Musée du quai Branly* mantém fechados todos os principais meios de diálogo com as populações autóctones. O museu, posicionando-se como museu nacional ligado ao governo da França, se coloca no direito de falar apenas com os governos nacionais e outros museus nacionais dos países representados, e justifica esta decisão diplomaticamente. Deste modo, ele deixa de estar vulnerável às reivindicações indígenas sobre a posse de objetos em sua coleção.

Na perspectiva de alguns intelectuais que não defendem as repatriações, estes objetos podem ser tratados como pessoas, o que significa, como aponta Christiane Naffah<sup>838</sup>, que ninguém de fato os possui. Trata-se de pensá-los como sendo detentores de um destino próprio, como seres misteriosos cujas vidas não terminam, sendo as nossas as vidas que passam pelas deles. Esta visão, entretanto, implica que os objetos – por não constituírem propriedades em nenhuma instância – estejam disponíveis a todos, e que sejam capazes de estabelecer relações variadas com as pessoas, ainda que guardados em museus. Esta disponibilidade significaria, usando a palavra em voga atualmente pelos museus, pensar em *acesso* em vez da posse<sup>839</sup>. A alternativa do acesso ao repatriamento vem sendo cada vez mais preferida pelos museus ocidentais. Todavia, vale lembrar que a posse de um objeto possui em si mesma uma forte atribuição simbólica. Se por um lado o acesso é democrático, a posse é política. É suficiente, por exemplo, disponibilizar todas as peças de uma coleção em forma digital na internet? Este meio garante o acesso, mas reitera a posse europeia dessas coleções.

Por outro lado, o respeito a uma ‘tradição cultural’ implica no risco de se reestabelecer a ideia de ‘proprietário cultural’. Os conceitos de cultura, autenticidade e

---

<sup>838</sup> NAFFAH, Christiane. REGENVANU, Ralph. Qui possède les objets ? In : LATOUR, Bruno. Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006). **Babel**, n.821, 2007. p.140.

<sup>839</sup> REGENVANU, Ralph. Qui possède les objets ? In : LATOUR, Bruno. Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006). **Babel**, n.821, 2007. p.108.

identidade neste debate são constantemente usados em termos de propriedade<sup>840</sup>. Segundo Handler e Coombe, é necessário se articular as reivindicações políticas “na língua que o poder entende”, e essa língua que o poder entende emprega a lógica do individualismo possessivo<sup>841</sup>. O princípio da UNESCO segundo o qual “a propriedade cultural é um elemento básico da identidade de um povo”, então, começa a se parecer menos como uma forma de respeito pela diversidade cultural e mais como um outro modo de imperialismo cultural do Ocidente<sup>842</sup>. Segundo este princípio, ser é igual a ter (e a excluir, e a controlar).

É ilusória a ideia de uma *autoridade dos Outros* que só pode ser alcançada ou mediada por decisões tomadas no Ocidente. Entretanto, se os museus que guardam objetos etnográficos desejam lidar com as diferenças o desafio parece ser o da reconstrução do tecido social em sua história progressiva, de modo a se restituir a maneira pela qual as pessoas são levadas a produzir uma história de vida, uma memória, ou um conjunto de valores. Tal reconstrução é colocada em prática ao se selecionar com eles, em sua história, os elementos que consideram como os mais relevantes, restituindo as suas escolhas e a retórica através da qual eles se exprimem, e rompendo, assim, com noções como a de ‘representações coletivas’, como uma resultante abstrata, ligada a um direito difuso. Mesmo quando uma *representação é coletiva*, ela é o resultado de negociações e de interesses particulares dos agentes em jogo, e estes só podem ser percebidos através de uma microanálise focada nas relações dos indivíduos, e não nas estruturas. A atenção à retórica dos Outros, como propõe Bensa, permite que se liberte da “ideia absurda de uma adesão plena e inteira dos atores ao seu próprio mundo”<sup>843</sup>, sem que se examine seu questionamento, suas dúvidas, seu distanciamento em relação ao que eles vivem.

Com efeito, representações culturais e representações políticas estão estreitamente ligadas. Logo, posições ahistóricas são posições apolíticas e cegas para as relações de poder<sup>844</sup>, porque ignoram as reais dificuldades enfrentadas por certos agentes ou grupos sociais para se autorrepresentarem e para falarem em nome de si

---

<sup>840</sup> COOMBE, Rosemary J. Cultural and Intellectual Properties. Occupying the Colonial Imagination. *Political and Legal Anthropology Review*, n. 16, v. 1, 1993. p.12.

<sup>841</sup> HANDLER (1991, p.71 apud COOMBE, 1993, p.13).

<sup>842</sup> COOMBE, Rosemary J. The properties of culture and the possession of identity: postcolonial struggle and the legal imagination. In: ZIFF, Bruce H. & RAO, Pratima V. (ed.) **Borrowed power: essays on cultural appropriation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. p.84.

<sup>843</sup> BENSA, Alban. **Après Lévi-Strauss**. Pour une anthropologie à taille humaine. Paris : Les éditions Textuel, 2010. p.37.

<sup>844</sup> COOMBE, op. cit., p.78.

mesmos. As relações recentes com os novos atores que demandam a sua representação ‘justa’ engendram uma contraposição imediata entre os grupos étnicos ou minorias e o Estado. É o Estado, através de suas instituições, o responsável por arbitrar sobre as demandas de restituição desses grupos.

Sendo assim, a vertente universalista que põe em exposição a ‘arte’ de grupos que sequer têm acesso aos museus, torna possível se falar de um ‘papel nacional’ para o *Musée du quai Branly*, já que, como os seus predecessores, ele é um ‘museu nacional dos Outros’. Admitir que os grupos indígenas têm um direito sobre os objetos e, por consequência, um direito de impor um ou outro modo de apresentação, é ressentido pela museologia tradicional como um afronte contra os princípios fundadores dos museus nacionais. Na concepção desses museus, a única palavra legítima é aquela dos proprietários legais, dos especialistas, dos descendentes ou dos herdeiros – se forem estes também herdeiros da Nação. Estes museus proclamam a existência de uma voz única, o que desautoriza as outras múltiplas vozes existentes.

De fato, a composição do museu das *artes primeiras*, ou *Musée du quai Branly*, e da *Cité nationale de l’histoire de l’immigration*, um no centro e o outro na margem da capital, representa o efeito da desafiliação da noção de identidade a toda forma de historicidade<sup>845</sup>. Poderia-se afirmar, assim, que o quai Branly, para o bem ou para o mal, é o museu da antropologia estrutural francesa, principalmente ao decompor o mundo em pequenas unidades separadas, e em reduzir a cultura à reunião de algumas ‘obras de arte’ – o que leva ao inevitável risco de se empobrecer a diversidade cultural.

Para aqueles que acreditam no repatriamento de objetos materiais, atualmente são colocadas questões sobre como se repatriar o imaterial. Como restituir um saber, uma expressão e um sentimento que acompanham um objeto material? Como reparar uma violência passada ou uma lembrança dolorosa? Os objetos retirados de contextos tão diferentes daqueles em que se encontram na sua vida musealizada representam, na verdade, o conjunto de laços que foi rompido quando este deixou a sua vida anterior. Muitos dos objetos expostos no *Musée du quai Branly*, por exemplo, provêm de contextos rituais e religiosos. Para evitar o risco da blasfêmia, o museu optou pela linguagem da arte, dessacralizando as imagens religiosas e os ícones de outras culturas. Mas como fazer com que eles sejam vistos exclusivamente desta maneira?

---

<sup>845</sup> BENZA, Alban. *Après Lévi-Strauss*. Pour une anthropologie à taille humaine. Paris : Les éditions Textuel, 2010. p.107.

No *Pavillon des Sessions*, no Louvre, onde objetos da mesma natureza se encontram expostos, já foram encontradas oferendas, colocadas aos pés de certas peças, e manifestações do religioso em alguns dos visitantes já foram observadas pelos guardas da exposição<sup>846</sup>. Isto quer dizer que, ainda que as formas de apresentação e o discurso construído pela museografia ‘quai Branly’ retirem esses objetos de seus contextos sagrados anteriores, não é possível se prevenir das múltiplas interpretações sobre eles, e nem controlá-las por completo. Os objetos têm várias vidas, e falar em restituição é, com efeito, ignorar todas elas em detrimento de uma só. Os defensores da permanência dos objetos dos Outros nos museus podem alegar a capacidade dessas instituições, enquanto *plataformas*, de abrigar as múltiplas possibilidades de relações entre as pessoas e as coisas.

### 3. O museu como apropriação cultural

Pensar em apropriações culturais acaba por levar ao exercício de se pensar nas origens das coisas – reais ou inventadas. Pode parecer desnaturada a capacidade do Ocidente de naturalizar a ideia de autor atribuída às obras de arte, isto é, a ideia de que as coisas feitas pelo gênio humano só podem remeter a um só indivíduo e que este é o seu proprietário inalienável. Esta é uma concepção que vem, de certa maneira, sendo desafiada pelo museu das *artes primeiras*.

Um museu, no sentido moderno do termo, é uma invenção baseada em apropriações culturais. Em sua origem inventada pelos Estados modernos europeus, o museu descende da Grécia antiga. Na realidade, ele é um produto de bricolagens a partir de elementos da cultura clássica. O que nos leva a concluir que se as apropriações culturais fossem proibidas, a própria noção de ‘museu’ – pensado, etimologicamente como ‘templo das musas’ – não poderia ter se disseminado no mundo nos últimos dois séculos. Estaríamos devendo aos gregos uma reparação?

Além disso, a maior parte dos grandes museus nacionais europeus está instalada em antigos palácios reais. O *Musée du Louvre*, por exemplo, tendo sido aberto ao público em 1793, marcando a data do primeiro aniversário da deposição do Rei da França, é um tributo a uma apropriação emblemática da herança monárquica francesa. Com efeito, não existe imparcialidade nos museus – sobre a história, a propriedade e as

---

<sup>846</sup> DELANNOY (2002, p.23 apud PRICE, 2007, p.79).

identidades. Assim, museus são lugares onde a cultura é canibalizada, e onde se tem a percepção de que a própria cultura – seja ela qual for – é canibal.

Diversos museus em todo o mundo aderiram aos modelos museológicos desenvolvidos na Europa durante o século XIX e gradualmente modificados por um grupo de diretores e curadores europeus e americanos ao longo do século XX para que se adaptassem às necessidades dos diferentes países do Ocidente<sup>847</sup>. Enquanto esses modelos eram disseminados e absorvidos nos mais variados contextos, os museus das grandes artes, de arqueologia e das ciências naturais dos países ricos, com sua proximidade a colecionadores e traficantes, estabeleciam suas políticas de aquisição em que tudo era passível de ser comprado e transferido, sem que se colocasse em questão a depredação do patrimônio do resto do mundo.

É buscando fugir do modelo clássico de museu, descendente de uma manifestação de poder do Ocidente que passa pela apropriação da Grécia Antiga, que o *Musée du quai Branly* foi pensado. A primeira impressão incontornável que se tem deste museu é a do exotismo da construção arquitetural. Pensada para romper com a concepção tradicional dos museus do século XIX, dos palácios monumentais contendo grandes arcos, colunas e jardins formais<sup>848</sup>, a arquitetura de Jean Nouvel apresenta um museu assimétrico e uma museografia ‘com curvas’ em oposição aos museus das linhas retas e simétricas do passado.

O problema que esta primeira impressão apresenta, para aqueles que tentam entender o projeto do quai Branly ainda hoje, é o de uma certa decepção, natural e justificável, que advém do fato de se ter uma fachada que anuncia uma ruptura com a própria ideia de museu do Ocidente, e, no interior, a apresentação de uma exposição tradicional de arte, que em certa medida, segue os modelos clássicos ocidentais de museologia. Este contraste evidente está ligado a uma imprecisão necessária e inevitável na concepção mesma de um museu como o quai Branly.

A característica comum à maior parte das apropriações é a de que, uma vez que algo é apropriado, é totalmente possível haver reapropriações. No caso das *artes primeiras* expostas no *Musée du quai Branly*, uma apropriação não pode dar conta das múltiplas abordagens que permeiam os objetos apresentados. As histórias e anedotas sobre eles são múltiplas, e em sua maioria envolvem a sua entrada para o mundo

---

<sup>847</sup> VARINE, Hugues de. Decolonising Museology. In: **ICOM NEWS**, nº3, 2005, p.3.

<sup>848</sup> PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. p.129.

ocidental. Por esta razão, as apropriações são feitas e refeitas como uma parte orgânica do museu em seu cotidiano. Nos discursos dos mediadores, por exemplo, um mesmo objeto é tratado por um mediador do museu para evocar um conto mítico ou uma lenda misteriosa sobre as populações distantes, fazendo com que um grupo de crianças se encante por sua performance, e, por outro lado, servir para que uma professora faça referência à sua utilização para ilustrar os modos de vida e os costumes destas mesmas populações. Ambas as performances são cotidianamente encenadas do ‘palco’ que configura o platô das coleções. A ambiguidade é parte do museu, pois ele esconde tanto quanto mostra, e só há luz onde também há sombra na museografia do quai Branly.

Como se pode notar, as *artes primeiras* são *artes abertas*, em contraposição a artes cujo estilo a que se enquadram não dá tanta margem a múltiplas interpretações e ao devaneio museográfico. Usando como analogia a arte de Lygia Clark, artista contemporânea brasileira, que inventou uma forma de arte baseada na ação e na interação do espectador que compartilha a posição de autor, podemos pensar os museus como atos inacabados, uma “obra aberta”<sup>849</sup>, no termo de Umberto Eco, que, como toda apropriação cultural, está, a todo tempo, em vias de se transformar, e é a transformação mesma manifestada. O quai Branly, entre a arte e a etnografia, o primitivo e o contemporâneo, o público e a performance, se apresenta ao seu público como um museu aberto e dialógico, ainda que tal abertura seja controlada por seus conservadores.

Terminarei este capítulo com mais uma anedota elucidativa do mundo da arte – ou da etnografia? No dia 23 de abril de 1983, 120 personalidades, em sua maioria do contexto da arte contemporânea além de alguns etnólogos e arqueólogos, participaram de um banquete. Tratava-se da mais nova performance artística de Daniel Spoerri<sup>850</sup>, que aconteceria em um parque no domínio de Montcel, em Jouy-en-Josas, Yvelines<sup>851</sup>. Em meio à refeição célebre – pensada em seus mínimos detalhes como arte, por todos os participantes da performance –, o banquete é enterrado, na presença de todos, em uma cratera de 60 metros cavada no gramado. Mesas, toalhas, louças, talheres, restos de comida, todos os vestígios da ação humana são cuidadosamente colocados sob a terra,

---

<sup>849</sup> ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

<sup>850</sup> Precursor de um tipo de performance artística que ele chamou de ‘*Eat art*’, que celebra o *nouveau réalisme* através de banquetes organizados para convidados seletos, nos quais o ato em si da refeição é enquadrado como arte, Daniel Spoerri, nascido na Romênia, em 1930, é reconhecido na arte contemporânea mundial pela participação, em 1960, no manifesto do *Nouveau Réalisme*, ao lado de Yves Klein, de Martial Raysse e de Jean Tinguely.

<sup>851</sup> Onde seria implantada, um ano depois, a Fundação Cartier para a arte contemporânea, antes de ser transferida permanentemente para Paris.

destinados a se tornar objeto de arte através de um ritual coletivo orquestrado pelo artista. Tal performance, intitulada “*L’enterrement du tableau-piège*”<sup>852</sup> marcava a renúncia do autor dos seus tableaux-pièges, e portanto o funeral de um aspecto de sua arte. Como um tipo particular de obra de arte contemporânea, o *tableau-piège* se constitui por uma performance coletiva. Trata-se do resultado do acaso transformando em obra de arte. Nele objetos que são encontrados a partir de situações de desordem são fixados sobre a superfície em que se encontram e são ‘montados’, seja sobre mesas, dentro de caixas ou em gavetas, sendo mantidos na posição exata em que foram deixados pela ação humana. Esta concepção, iniciada por Marcel Duchamp, tem como objetivo desafiar a própria noção de obra, demonstrando, sobretudo, que a arte pode ser ‘feita’ também fora do contexto dos museus. Ao declarar o *tableau-piège* como ‘quadro’, o artista não apenas lhe confere um novo estatuto, mas também determina um novo olhar sobre os objetos cristalizados, e ao se colocar, por exemplo, uma mesa presa na parede, o que era horizontal passa a ser visto verticalmente e vice e versa.



Fig. 18: «*L’enterrement du tableau-piège*», performance artística de Daniel Spoerri, 1983<sup>853</sup>.

Uma das questões colocadas em obras deste tipo é se o acaso está presente nas obras do *Nouveau Réalisme* (ou Novo Realismo europeu). Além disso, quem tem a autoridade de produzir a obra de arte – e, sobretudo, o que é esta autoridade? Através de “ações-espetáculos”, o Novo Realismo busca envolver a participação espontânea de um grupo no ato da criação artística, que é percebido, em si, como um ato compartilhado. No caso do banquete enterrado por Spoerri, a arte não acabou com seu funeral. Na verdade, ela renasceu depois dele. Tendo como objetivo o estudo dos vestígios

---

<sup>852</sup> “O enterro do *tableau-piège*”.

<sup>853</sup> Imagem disponível no site pessoal do artista (<[www.danielspoerri.org](http://www.danielspoerri.org)>).

enterrados em 1983, 27 anos depois é organizada a primeira escavação arqueológica da história da arte contemporânea, sob a tutela do artista. Esta foi uma iniciativa da universidade de Paris I, juntamente com a EHESS, do *Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux*<sup>854</sup> do CNRS, e do *Institut National de Recherches Archéologiques Préventives*<sup>855</sup> (INRAP). Esta segunda vida da obra, intitulada de “*Le déterrement du tableau-piège*”<sup>856</sup>, daria origem ao resultado final, realizado a partir de um molde feito de um fragmento da mesa de banquete que produziria uma escultura de bronze intitulada de “*Déjeuner sous l’herbe*”<sup>857</sup>, em referência irônica ao quadro de Manet de 1863.



Fig. 19: “*Déjeuner sous l’herbe*”, 2011. Autor em discussão<sup>858</sup>.

O “*Déjeuner sous l’herbe*”, realizado como escultura de arte em março de 2011, constitui uma contribuição para o Novo Realismo que tem como inspiração os já disseminados “*tableaux-pièges*”. Trata-se de um objeto que coloca questões sobre as ‘zonas de contato’ entre disciplinas e entre os próprios especialistas. O que é o “*Déjeuner sous l’herbe*”, afinal? Obra de arte, objeto arqueológico ou testemunho etnográfico? Quem seria o seu autor? Do ponto de vista da antropologia, o objeto coloca em voga a dramatização da situação antropológica, reencenando o instante em que as pessoas estavam presentes. A dimensão artística, entretanto, já se vê posta desde o primeiro instante da performance, de modo que as pessoas envolvidas no ato

<sup>854</sup> Instituto de pesquisa interdisciplinar sobre questões sociais.

<sup>855</sup> Instituto nacional de pesquisas arqueológicas preventivas.

<sup>856</sup> “O desenterrar do *tableau-piège*”.

<sup>857</sup> “Almoço na relva”.

<sup>858</sup> Imagem cedida por Bernard Müller.

performativo estavam cientes das intencionalidades artísticas em jogo, e foi, tendo em mente aquele momento como parte da obra de arte que ele foi dramatizado. Pode-se dizer que uma preocupação mais ou menos meticulosa a respeito do que iria se deixar de ‘resto’ na presente obra já estava posta.

Daniel Spoerri reivindica a autoria sobre o ato da performance apenas, que deu início, por sua vez, a um processo de diversos desdobramentos da obra em outros momentos desta, enquanto performance, obra de arte, fonte de informação etnográfica, arqueológica e histórica. O resultado escultórico não é mais do que uma representação da performance mesma – não mais a da refeição entre artistas, mas do enterramento e do desenterramento do conjunto. A continuidade dos desdobramentos tem como objetivo, assim, minar a própria ideia que se tem de ‘obra’ e de ‘artista’ no campo da arte hoje. A concepção da obra no Novo Realismo – combinando realismo e dadaísmo – é, precisamente, a de que a figura singular do artista já foi suplantada por um coletivo de atores que compõe a obra tanto quanto aquele que lhe iniciou.

Com efeito, a escavação, em 2010, se deu como uma arqueologia contemporânea do lixo, mas ela levantou diversas questões sobre a autoridade envolvida no processo de criação. Reunindo especialistas de diversas áreas, ela coloca em cheque a definição clássica de ciência e de autoria. No longo processo que se desenvolveu, pode-se considerar que o trabalho (técnico) da arqueologia só existiu até o momento da produção do molde de silicone, e, pode-se argumentar que, sendo a peça final produzida em bronze, logo, esta não se trataria de uma peça ‘arqueológica’ – ainda que possa apresentar valor para a arqueologia. A participação dos arqueólogos, de fato, se deu primordialmente nos atos do enterramento e da escavação da ‘obra’, e é através da técnica arqueológica que eles participam na construção desse objeto metamórfico. Todas essas etapas foram meticulosamente documentadas, e o título ‘*Déjeuner sous l’herbe*’ já estava dado desde o início, tendo sido este enunciado no cardápio distribuído aos convidados.

Não se pode negar que qualquer ato de reconstituição, como o que envolve o “*tableau-piège*” interessa particularmente à antropologia, à arqueologia e à museologia. E, se por um lado muitos questionaram o interesse antropológico sobre a obra – uma vez que o antropólogo teria o seu interesse voltado para os testemunhos orais – por outro esta constitui um caso de estudo particular para a antropologia da arte pelas questões que ela suscita. Como obra de arte, o objeto é um recorte de uma grande mesa de banquete da qual se selecionou apenas um fragmento. Sendo assim, quais são os

critérios para a escolha do pedaço de mesa selecionado? Estes foram informativos? Estéticos? Ou uma combinação de critérios distintos – e neste caso tratar-se-ia de uma obra intrinsecamente híbrida? Hoje, há instituições de arte variadas que desejam expor este objeto complexo, mas a perspectiva predominante é a de mantê-lo fora de qualquer classificação, no campo da ambiguidade que lhe fundou, para que continue a colocar questões. De acordo com a perspectiva do Novo Realismo, a peça não deve vir acompanhada de nenhuma reivindicação de autoria, ou pelo estatuto de obra arte.

Uma obra, com efeito, é sempre uma “obra aberta”, e não existe produção humana desprovida de influências diversas e de participações transversais, ou seria impossível atribuí-la a ‘uma cultura’. No exemplo do “*Déjeuner sous l’herbe*”, trata-se daquilo que poderíamos chamar de um *objeto-devir*<sup>859</sup>, permeado por diferentes pontos de vista, a sua função é a de suscitar múltiplas interpretações sobre a sua própria identidade. Os próprios museus são obras de arte, propostos como exercícios construtivistas em seu caráter deambulatório; estes não possuem um autor que não seja a própria cultura ou as sociedades que os produzem, pois, como se viu, mesmo aquele museu pensado inicialmente por Jacques Kerchache já foi, atualmente, reapropriado e recriado adquirindo novos sentidos diante de seu público. Mesmo que se mantendo ligado a um gosto particular, o museu nunca parou de se transformar e de *transformar* os outros. É na duração que o ato mágico se completa.

---

<sup>859</sup> Para melhor explorar tal ideia, podemos remeter à noção de *devir*, na concepção disseminada por Deleuze e Guattari, que se refere às relações estabelecidas entre subjetivações, totalizações, ou unificações que são produzidas a partir de multiplicidades. Logo, falar em objeto-devir significa fazer referência não mais ao objeto em si, mas às relações que dizem respeito a sua existência social. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009, passim.

**PARTE 2:**

***A descolonização da musealização***

## Capítulo 4

### Da fumaça do passado à novidade do museu: a musealização dos patrimônios íntimos



Monumento a Eugène Schneider, Creusot-Montceau, 2012\*.

*“I’m glad you appreciate my work at last, Dorian,’ said the painter, coldly, when he had recovered from his surprise. ‘I never thought you would’. ‘Appreciate it? I am in love with it, Basil. It is part of myself. I feel that.’ ‘Well, as soon as you are dry, you shall be varnished, and framed, and sent home. Then you can do what you like with yourself.’”<sup>860</sup>*

*(Oscar Wilde - “The picture of Dorian Gray”, 1891)*

*« Un écomusée est [...] un miroir où cette population se regarde, pour s’y reconnaître, où elle recherche l’explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l’ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s’en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité. »<sup>861</sup>*

*(Georges Henri Rivière – « Définition évolutive de l’écomusée », 1980)*

---

<sup>860</sup> “Fico contente que tenha finalmente gostado do meu trabalho, Dorian,’ disse o pintor, friamente, ao se recuperar de sua surpresa. ‘Eu nunca pensei que iria’. ‘Gostar dele? Eu estou apaixonado por ele, Basil. Ele é parte de mim. Eu sinto isso.’ ‘Bem, assim que você estiver seco, devemos envernizá-lo, e emoldurá-lo, e enviá-lo para casa. E então poderá fazer o que quiser com você.’” (tradução nossa).

<sup>861</sup> “Um ecomuseu é [...] um espelho onde esta população se olha, para se reconhecer, onde ela busca a explicação sobre o território onde vive, e onde viveram as populações que a precederam, na descontinuidade ou na continuidade das gerações. Um espelho no qual esta população tende a se mostrar, para ser melhor compreendida, no que diz respeito ao seu trabalho, aos seus comportamentos, à sua intimidade” (tradução nossa).

Através da performance os museus *re*-apresentam a realidade. Mas quando fazem isso por meio de obras de arte pertencentes a culturas diversas, como no caso daquelas que se convencionou chamar de *artes primeiras*, no *Musée du quai Branly*, fica claro que a performance do ator é, de fato, a performance de um Outro. Quando, ao contrário, um museu decide encenar a história de uma sociedade a ela mesma, tem-se que a performance de Si para si mesmo é um desafio maior para os sentidos e, muitas vezes, também para a compreensão. Ao subir no palco ou vestir uma máscara, o ator – seja ele qual for – precisa se distanciar de si mesmo para se tornar um Outro. Na performance de si mesmo como um Outro, o exercício é similar, ainda que dificultado pela ruptura da familiaridade que deve se dar quando o ator faz de si um “*modelo reduzido*”, como na expressão de Lévi-Strauss, para se ver, à distância.

É seguro apontar que em nossas vidas diárias o principal mediador dos diálogos que estabelecemos é a *performance*. Através de sua ação, somos quem nós somos para nós mesmos e para os outros – e as identidades são criadas e exercitadas neste processo. Toda ação que supõe a existência de uma plateia, ou de um ‘Outro’ elusivo, envolve uma performance. Como evidencia Erving Goffman, a vida comum na estrutura social é ela mesma uma performance<sup>862</sup>. Os museus, como parte da realidade social, são instâncias de consagração onde performance e teatralidade se manifestam.

Como uma parte intrínseca dos “dramas sociais”<sup>863</sup>, a performance cultural estará sempre conectada a acontecimentos ‘reais’, mas performances não são simples expressões da cultura ou mesmo da cultura em transformação. Segundo Victor Turner, elas podem ser agências ativas de mudança em si mesmas, “representando o olho através do qual a cultura se vê”<sup>864</sup>. Considerando algumas formas culturais como não tanto *refletivas*, mas *reflexivas*, Turner enfatiza o fato de que aqui a analogia não é com o espelho, mas com um verbo reflexivo. Neste sentido, a cultura, como os verbos, tem, na maioria das línguas, ao menos dois “modos”, indicativo e subjuntivo, e estes estão, muito inevitavelmente, entremeados. Como explica Turner, quando a sociedade se

---

<sup>862</sup> GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009, passim.

<sup>863</sup> Dramas sociais são, na teoria da performance de Turner, processos sociais em que sociedades podem entender a si mesmas tendo a sua estrutura exposta através de uma série de eventos conflitivos ou crises. Para o autor, o drama está enraizado na realidade social, e por isso é útil para explicá-las. TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988, passim.

<sup>864</sup> Id. Images and reflections: ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance. In: TURNER, op. cit., p.24.

dobra, voltando-se para si mesma, ela “se curva, se inverte, talvez até minta para si mesma, e coloca tudo, por assim dizer, no modo subjuntivo bem como na voz reflexiva”<sup>865</sup>. Ao fazer isso, a sociedade passa a funcionar em um estado de suposição, de desejo e de possibilidade, em vez de afirmar fatos efetivos. Esse arranjo das coisas dissolve aquilo que antes foram os componentes factuais da realidade, e instaura um espírito mais jocoso. Neste caso, a própria ideia daquilo que é verdadeiro ou falso em uma cultura corresponde aos quadros particulares dentro dos quais estas afirmações são feitas – o que significa dizer que “a verdade de uma cultura pode ser a fantasia de outra”<sup>866</sup>.

Um ‘reflexo’ pressupõe ‘realismo’. Mas é claro que, mesmo no contexto de um museu, ou na arte e na literatura, o realismo é apenas uma questão de artifício e o que é real está atrelado a uma definição cultural. Para Turner, os gêneros da performance cultural não são simples espelhos, mas são “espelhos mágicos da realidade social”, porque são capazes de exagerar, inverter, reformatar, maximizar, minimizar e até falsificar os eventos cronológicos de que se tem notícia<sup>867</sup>. Por esta razão, a performance museal<sup>868</sup> não é desprovida de consequências éticas. Ela envolve não apenas a verdade, mas aquilo que as pessoas pensam da verdade. Ao apresentar a cultura através do drama a uma sociedade, os museus interpretam o próprio drama do ‘museu’, seu sentido, sua autoridade, seu poder.

A reflexividade da performance é uma condição através da qual um grupo sociocultural, ou os seus membros mais perceptivos atuando de forma representativa, se viram, se dobram ou são refletidos sobre si mesmos, sobre as relações, ações, símbolos, significados, códigos, papéis, estatutos, estruturas sociais, regras éticas ou legais, e outros componentes socioculturais que constituem os seus ‘eus’ públicos<sup>869</sup>. A reflexividade, então, não é mero reflexo, uma resposta rápida, automática ou habitual a certos estímulos; ao contrário ela é altamente artificial, cultural, teatral ou mesmo *museal*. Os objetos na exposição de um museu são objetos sobre os quais somos levados

---

<sup>865</sup> TURNER, Victor. Images and reflections: ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance. \_\_\_\_\_. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988. p.25.

<sup>866</sup> Id. Social drama in Brazilian umbanda. The dialects of meaning. In: TURNER, op. cit., p.41.

<sup>867</sup> Ibidem, p.42.

<sup>868</sup> BRULON, B. C. Experiencing dialogue: behind the curtains of museum performance. In: DESVALLÉES, André. (Org.). **ICOFOM Study Series**. The dialogic museum and the visitor experience. (ISS 40). ICOFOM Study Series. The dialogic museum and the visitor experience. (ISS 40). Paris: UNESCO / ICOM, 2011, v. 40, p. 33-41.

<sup>869</sup> TURNER, Victor. Images and reflections: ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance. In: TURNER, op. cit., p.24.

a pensar. Eles nos são apresentados pela performance: eu não penso sobre uma colher quando estou comendo em casa ou em um restaurante, mas uma vez que a colher se encontra na vitrine de um museu, sou levado a pensar sobre ela, já que, neste encontro, sou confrontado com a performance da colher e sou obrigado a dialogar com ela.

A razão pela qual os museus são poderosos é por serem versões subjuntivas da realidade e de nós mesmos (como plateias). Vale lembrar que não estamos buscando definições aqui (e, de fato, toda definição é em si performativa), mas se tivermos que descrever como atuam os museus, poderíamos facilmente dizer que os museus *apresentam performances*. Em diferentes ocasiões os museus foram comparados a outras instituições sociais dramáticas como templos, igrejas ou mesmo palácios reais. O que todas essas instituições têm em comum, pois, é a prática da performance. Inicialmente percebida pelos antropólogos no ritual, a performance foi definida por ser geralmente ordenada por uma estrutura dramática, um enredo, que confere sentido e dá vida aos códigos comunicativos interdependentes de um grupo social. Para Richard Schechner, o ritual é apenas um lado da performance, sendo o teatro o outro<sup>870</sup>. Segundo ele, o ritual e o teatro definem diferentes domínios da performance, e a maioria dos gêneros da performance acontecem em algum ponto entre os dois.

Através da história os museus flutuaram de um domínio a outro, se tornando mais e mais teatrais ainda que nunca abandonando a posição ritualística que os definiu anteriormente. Com o ritual, os museus perpetuaram nas sociedades a crença em seu irrefutável poder sagrado, através da performance do *drama museológico* no qual estes seriam templos eternos da verdade. Com o teatro, ao contrário, eles passaram a reconhecer o seu modo subjuntivo, jocosos, revelando que uma única verdade não se sustenta. Progressivamente, nas ciências sociais, a analogia do drama vem sendo usada em relação à vida social – e para o entendimento das instituições sociais – menos no modo depreciativo do “mero espetáculo”, e mais de maneira construtiva, genuinamente dramaturgicamente, “na qual ‘criar’ não é o mesmo que ‘fingir’” como no uso corrente<sup>871</sup>. Nos museus, a analogia teatral foi por muito tempo utilizada para explicar a relação com o público. Museu e teatro são análogos no encontro que promovem. Em ambas as instâncias, a plateia espera ver o real, o autêntico, ainda que não em sua forma

---

<sup>870</sup> SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, passim.

<sup>871</sup> GEERTZ, Clifford. Blurred genres. The refiguration of social thought. p.66-69. In: BIAL, Henry (ed.). **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008. p.66.

‘profana’. O que é apresentado é um novo arranjo das coisas da realidade, no qual as coisas reais *re*-apresentam o real.

Mas então, o que é o museu, quando desejamos preservar elementos de nossa cultura que antes não eram pensados como musealizáveis? O que acontece quando desejamos musealizar territórios, valores culturais locais e comunidades? Entre a reconstituição ‘autêntica’ e a produção de um artifício absoluto, as escolhas estratégicas se opõem, e a “arqueo-nostalgia” – como diria Henri Pierre Jeudy – é chamada a se sobrepor aos múltiplos jogos de memória do futuro<sup>872</sup>. Stransky, no âmbito desta crítica contemporânea à musealização, lembra que o termo ‘*museificar*’ passa a ser usado para dar sentido pejorativo ao ato em si<sup>873</sup>. ‘Museificar’ é congelar, é remover do contexto comum sem reintroduzir a um outro. Musealizar, como se propõe neste capítulo, é de outra ordem, pois implica em libertar, em livrar de determinados laços e relações para que outras possam se estabelecer.

As discussões acerca da musealização, que tomavam forma no final do século XX, na França, repercutiram nos centros culturais hegemônicos, colocando em causa o modelo tradicional de museu, e, sobretudo, do museu de arte das elites. Em Paris, a concepção do *Musée d’Orsay*, no início dos anos 1980, deu lugar a uma grande controvérsia, repleta de ataques polêmicos na mídia e nos debates museológicos que se seguiram. A questão colocada para esse museu, que apresentava a arte em estreita relação com a história da cultura, era “se um ferro de passar tinha o seu lugar ao lado de um Degas”<sup>874</sup>. A história dos objetos em suas trajetórias utilitárias não era descartada nesta apresentação inovadora de objetos de arte. Ao expor as *chefs-d’œuvre* da arte moderna ao lado de outras obras secundárias, que as eximiam de uma explicação construída da época, o museu instaura um modo de “desartificação” ou de “etnologização” que era fundado sobre concepções amplas de cultura e de arte<sup>875</sup>. O problema colocado pela *mise en scène* de objetos no d’Orsay se refere, com efeito, a uma confusão entre o objeto e seu público. Ao apresentar, ao lado de obras de arte universais, objetos da história conhecida dos franceses, o museu faz da arte espelho de seu público. Misturando em um mesmo discurso o que é olhado àquele que olha, a nova

---

<sup>872</sup> O termo “arqueo-nostalgia” se refere ao nostálgico olhar que se volta exclusivamente para o passado longínquo. JEUDY, Henri Pierre. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (dir.) **Patrimoines en folie**. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l’homme, 1990. p.176.

<sup>873</sup> STRANSKY (1995 apud BARY, TOBELEM, 1998). No ótica de tal crítica, ver BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógios D’Água, 1991.

<sup>874</sup> GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.3.

<sup>875</sup> Ibidem, p.5.

linguagem do *Musée d'Orsay* colocava em voga o papel da performance nos museus franceses.

O d'Orsay focalizava os debates museológicos de uma época que testemunhou o surgimento de uma concepção democrática e progressista da cultura que remetia à criação do Centre Georges Pompidou no final dos anos 1970. São da mesma época os importantes debates sobre os 'museus de sociedade' na França, que tinham como tema, principalmente, a memória coletiva, a identidade e as novas formas de musealização. Esse seria o momento, no final do século XX, em que Georges Henri Rivière colocaria em prática uma museologia influenciada pelos princípios estruturalistas de Lévi-Strauss, buscando responder – à sua maneira – aos novos desafios que iriam se apresentar aos museus, e que levariam esse já renomado museólogo a pensar uma nova forma de musealização, através da qual objetos 'íntimos' ou banais poderiam ser expostos através da mesma linguagem usada para expor uma *chef-d'œuvre*.

Assim, a 'descolonização dos museus' está ligada a uma revolução, por assim dizer, na própria ideia de musealização. É sabido que os países que desempenharam, no passado e de certa forma ainda no presente (mesmo que por outros meios), um poder colonial ou dominante transferiram a sua teoria museológica e o conjunto de práticas museográficas que desenvolveram ao longo dos séculos XIX e XX aos países que dominaram, como um meio de manutenção dos laços de dependência política, econômica e cultural<sup>876</sup>. No período do pós-guerra, a UNESCO e o ICOM, agindo respectivamente política e profissionalmente, serviram de veículos para esses conceitos, formulados no Ocidente, que foram pensados como "regras não escritas"<sup>877</sup>. Nos anos 1960 e 1970, diversos movimentos paralelos, muitos explicitamente políticos, começaram a desestabilizar esse sistema no mundo dos museus. Este momento de reflexão política marcado por movimentos diversos – entre eles os movimentos pelos Direitos Civis, movimentos feministas e em nome de várias outras minorias, a busca por identidades nacionais e locais, a emergência de movimentos nacionalistas em colônias

---

<sup>876</sup> VARINE, Hugues de. Decolonising Museology. In: **ICOM NEWS**, nº3, 2005, p.3.

<sup>877</sup> Como aponta Hugues de Varine, foram organizadas, com este propósito, reuniões internacionais para ajudar a estes países, considerados pobres em termos de museus, a absorver e implementar tais regras (VARINE, 2005). Este fora o caso, por exemplo, da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, em que foi proposta pela UNESCO uma reflexão ampla sobre os museus da América Latina, e na qual se formulou o conceito de "museu integral", que propunha aos museus latino-americanos que tomassem para si os problemas sociais e culturais que outros organismos governamentais locais não eram capazes de solucionar. Trata-se de um conceito de museu que engloba o meio, as populações e o patrimônio de forma total e, por vezes, autossustentável, que transformaria o modelo 'clássico' de museu europeu e norte-americano em uma estrutura mais adequada a esses contextos vistos como "pobres", econômica e culturalmente.

recém independentes, entre outros movimentos que propunham uma reflexão vasta sobre as formas pelas quais as sociedades viam a si mesmas – foram determinantes para aquilo que poderia se chamar, nos termos utilizados por Hugues de Varine, de um movimento internacional pela “descolonização da museologia”<sup>878</sup>. Segundo o autor, importantes personalidades como John Kinard (Estados Unidos), Mario Vazquez (México), Pablo Toucet (Níger), Stanislas Adotevi (Benin), Amalendo Bosi (Índia), além de figuras de inspiração de áreas afins como Paulo Freire (Brasil) e Jorge H. Hardoy (Argentina), entre outros, ajudaram a fazer geminar novos conceitos que teriam como objetivo o de descolonizar os museus: entre eles o conceito de ‘*ecomuseu*’.

As ideias que começavam a ser disseminadas por estes pensadores não tiveram o efeito de mudar drasticamente a museologia mundial, mas permearam algumas práticas em museus em que se buscava diferenciar dos modelos clássicos predominantes. Ao conjunto de experimentos e à teoria que começou a se desenvolver a partir dele deu-se o nome de Nova Museologia – uma nomenclatura nebulosa, segundo Varine, que recobre amplamente diferentes teorias e projetos, que no início tiveram muito pouco a ver com os museus institucionais do Ocidente, como definidos pelo ICOM até então<sup>879</sup>.

“Alguma coisa se modificou com o movimento da descolonização,” afirma François Mairesse ao tratar da Nova Museologia<sup>880</sup>. De fato, a descolonização dos museus, à qual se referiram alguns museólogos que pretendiam fazer uma museologia de vanguarda, diz respeito a um conjunto de conceitos que tinham o objetivo de revolucionar a prática museológica, tais como o de “participação da coletividade”, ou o de “identidade cultural”. Tais noções não foram incorporadas em discursos museológicos apenas nos países periféricos; ao contrário do que se pode pensar, elas tiveram suas primeiras aparições a partir de experiências inovadoras entre os museus dos países industrializados<sup>881</sup>. O projeto central que se impõe ao ‘novo museu’, segundo Mairesse, consiste na busca, com a participação da população a quem ele se dirige,

---

<sup>878</sup> Quando Varine fala em descolonização ele se refere a uma descolonização intelectual; descolonizar os museus, as teorias ultrapassadas, obsoletas, da museologia. Descolonizar não apenas as instituições, mas as pessoas responsáveis por elas. Descolonizar, assim, implica em parar de pensar em termos de modelos de museologia que são adotados nas instituições do século XXI, e que continuam a seguir as modas do século XIX. VARINE, Hugues de. In: **Anais do 1º Encontro Internacional de Ecomuseus**, Rio de Janeiro, Maio de 1992. Prefeitura do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte.

<sup>879</sup> Id. Decolonising Museology. In: **ICOM NEWS**, nº3, 2005, p.3.

<sup>880</sup> MAIRESSE, François. **Le musée temple spectaculaire**. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002. p.101.

<sup>881</sup> Os principais, inicialmente, foram França, Canadá, Portugal e Itália. Progressivamente as experiências de ecomuseus se disseminaram pelo mundo, se desenvolvendo de forma expressiva em países como o Brasil, o México, China e o Japão, além de países que aderiram a este modelo posteriormente, como a Índia e o Senegal.

pelas ‘origens’ de uma cultura submersa, “seja ela rural ou industrial, das periferias ou de favelas”<sup>882</sup>. Por envolverem um tipo de imersão das pessoas em sua própria cultura, e um contato íntimo com a própria memória, esses museus tiveram que contar com o suporte da etnologia, e de fato se desenvolveram como uma alternativa iconoclasta aos museus etnográficos clássicos. Seria este o início do fim do colonialismo cultural e do imperialismo nos museus?

### **1. Bricolagem do passado: quadros, construtos e composições da memória**

Para pensar os museus de forma analítica do ponto de vista de uma experiência íntima, individual ou coletiva, com o próprio passado, tomo para a reflexão o exercício imaginado por Halbwachs, ao propor considerarmos o retorno às nossas mãos de um livro lido na infância. O resultado de tal experiência reveladora será uma mistura, em parte inconsciente e em parte fabricada, de lembranças<sup>883</sup> do passado e do presente que emergem concomitantemente para construir a nova leitura, a partir dos novos quadros sociais da memória instaurados. Ao nos depararmos com um livro da infância, essa ficção se encontra desprovida de grande parte do prestígio que antes lhe atribuíamos. Nesse momento da vida adulta, não compreendemos como nem por que ele, outrora, comunicara à nossa imaginação um certo arrebatamento. Nossa memória, sem dúvida, reassume, na medida em que avançamos na leitura, uma boa parte daquilo que parecia ter desaparecido, mas sob uma nova forma<sup>884</sup>. Tudo se passa como se, de repente, um objeto começasse a ser visto sob um novo ângulo; forma-se um ponto de vista inédito, ainda que a partir de referências que nos remetem à infância. Como sugere Halbwachs, novas composições de luz e sombra nos dão a impressão de que o objeto não se manteve como antes era.

O que é mais aparente na nova leitura são as ideias e reflexões por ela sugeridas, ficando explícito que não estavam ali na primeira vez. Somos conduzidos gradativamente daquilo que nos é conhecido ao que desconhecemos completamente.

---

<sup>882</sup> MAIRESSE, François. **Le musée temple spectaculaire**. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002. p.103.

<sup>883</sup> Tradução nossa do termo “*souvenirs*” utilizado pelo autor, que etimologicamente se refere a algo que ressurgue, ‘vindo de baixo’.

<sup>884</sup> HALBWACHS, Maurice. **Les Cadres sociaux de la mémoire** (1925). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2002. Disponível em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 20 de novembro de 2009. p.67.

Passamos sutilmente a abandonar as experiências e imagens criadas pela criança da primeira leitura e, pouco a pouco, nos são abertos novos horizontes.

A experiência proposta por Halbwachs levanta a questão sobre como é possível vislumbrar ou reviver um passado – seja ele qual for – a partir de olhares do presente no ato mesmo em que este é vivido e experimentado. O autor supõe que o passado é reconstruído tendo em vista os novos quadros de lembranças que agora se colocam sobre ele. A visão que a criança lança sobre as coisas do mundo é, com efeito, diferenciada da do adulto porque está desprovida das distinções sociais que são, com o passar do tempo, assimiladas pelo pensamento e retrabalhadas na memória. Para a criança, as formas são julgadas por aquilo que exibem de material em sua atividade, e é a partir dessa matéria visível que é cunhada a imaginação infantil. Quando se passam vinte ou trinta anos desde que lemos o livro pela primeira vez, não podemos deixar de sentir a presença daquilo que há de ‘fora de moda’, fora de uso, ou o que se encontra deslocado no tempo, nas imagens, linguagens, e atitudes com que nos deparamos.

Como lembra a frase de Anatole France, em seu prefácio em “*Vie de Jeanne d’Arc*”, citada por Halbwachs para melhor ilustrar a intenção de sua alegoria, “para sentir o espírito de um tempo que já não existe, para se fazer contemporâneos os homens de outrora, a dificuldade não está tanto naquilo que falta saber, mas naquilo que se deve não saber mais”<sup>885</sup>. Em outras palavras, para “reler” algo do passado na mesma disposição de antes, há mais necessidade de esquecer, do que de lembrar.

A noção utilizada pelo autor, de “quadros sociais da memória”, implica a ideia de arranjos e rearranjos sucessivos das lembranças adquiridas de tempos em tempos, ou, dito de outra forma, esses quadros são composições temporárias que servem para dar ordem às lembranças acumuladas. A cada época de nossas vidas, guardamos certas lembranças, reproduzidas incessantemente, através das quais é perpetuado, como por efeito de uma filiação contínua, o sentimento de nossa identidade<sup>886</sup>. Mas, segundo Halbwachs, precisamente por se tratarem de repetições, já que foram inseridas sucessivamente em sistemas de noções muito diferentes, em diversas épocas da vida, estas lembranças perdem a forma e o aspecto de outrora. Do momento em que as adquirimos em diante – não há, pois, como se pensar em uma lembrança original – elas

---

<sup>885</sup> HALBWACHS, Maurice. **Les Cadres sociaux de la mémoire** (1925). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2002. Disponível em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 20 de novembro de 2009. p.69.

<sup>886</sup> Ibidem, p.70.

são compostas e recompostas em nossos pensamentos, criando quadros de memória que nos propiciam ver o mundo de uma maneira determinada a cada novo instante.

Por todas estas razões, o que buscamos evocar como passado, ou entendemos como vestígio de um passado particular, não será mais do que uma reconstrução, já que de outra forma não pode ser, pois, para que retornássemos exatamente a um estado de alma antigo, teríamos que evocar, ao mesmo tempo e sem exceção, todas as influências exercidas sobre nós naquele tempo já vivido. Logo, nesta mesma direção, para reconstituir em sua realidade um acontecimento histórico, “seria necessário retirar dos seus túmulos todos aqueles que foram seus atores e suas testemunhas?”<sup>887</sup>

As relações entre passados e o presente, aquelas que acontecessem todo o tempo, dentro de cada um de nós, muito nos dizem sobre as formas coletivas de lembrar e esquecer que aqui nos servem para pensar a composição e os usos dos patrimônios e dos museus. Como constatou Bergson, os aparelhos sensitivos motores fornecem às lembranças ditas inconscientes o meio de tomarem corpo, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes<sup>888</sup>. Halbwachs, então, se questiona sobre as razões pelas quais certas lembranças, apenas por serem antigas, são impedidas de se introduzirem no “quadro” que lhes é apresentado, ou de passarem através da “fissura” que lhes é aberta por estes aparelhos sensitivos motores<sup>889</sup>. O que muda, segundo este autor, ao nos depararmos com o mesmo livro de antes, as mesmas páginas já lidas, as mesmas gravuras, tendo as mesmas influências culturais de outrora, é a falta de uma ou outra lembrança, uma ou outra noção ou conjunto de sentimentos e ideias que ocupavam então a nossa consciência e que não ocupam mais, ou que a ocupam apenas parcialmente hoje. Sendo assim, o que Bergson pretendia inferir – e que é reconhecido na obra de Halbwachs, pouco depois – era o fato de que se certas lembranças não sobrevivem, a razão não é por serem mais antigas do que outras e por isso terem lentamente evanescido, mas simplesmente por terem sido enquadradas diferentemente, em um sistema de noções que não se encontra mais no presente.

Logo, nossas recordações não caminham singularmente, sozinhas, em meio aos nossos pensamentos, mas são ‘enquadradas’ em relação a outras lembranças guardadas inconscientemente. Nada na memória é singular. Lidamos o tempo todo em nossas

---

<sup>887</sup> HALBWACHS, Maurice. **Les Cadres sociaux de la mémoire** (1925). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2002. Disponível em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 20 de novembro de 2009. p.70.

<sup>888</sup> BERGSON (1939, p.158-159 apud HALBWACHS, 2002, p.71).

<sup>889</sup> HALBWACHS, op. cit., p.71.

operações mentais com ‘coisas’ ou ‘objetos’ da memória como se fossem exemplares únicos de um tempo passado. Mas, de fato, como Bergson chama a atenção, a coisa, ou o estado, não passam de “instantaneidades artificialmente captadas sobre a transição”<sup>890</sup>, e esta transição, experimentada naturalmente como um processo, é a duração ela mesma. Considerando uma perspectiva construtivista, através da qual, como sugere Michael Pollak, será possível se formular questões acerca dos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e formalização das memórias, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas<sup>891</sup>, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade.

A crença nas lembranças como objetos de nosso uso cotidiano, investidas do poder de trazer para o presente um outro tempo vivido, faz da realidade um efervescente *palco* de memórias e histórias inventadas para legitimar ações e atores no presente. Todo o processo de *reconstrução* do passado no presente – que é, em si, um processo de combinação das representações do passado com as atuais – não se dá com referência a memórias individuais. Trata-se de um fenômeno da coletividade, pois, significados compartilhados só são alcançados pelo uso de memórias coletivas. Estas, segundo Halbwachs, estão nos próprios indivíduos, mas se formam diferentemente das memórias ditas individuais<sup>892</sup>. A memória coletiva funciona da mesma maneira, mas sua limitação é diferente daquela memória dos indivíduos. Como lembra Pollak, o que Halbwachs insinua não é apenas a ideia da seletividade de toda a memória – já presente anteriormente em Bergson –, mas também um processo de “negociação” para conciliar memória coletiva e memórias individuais<sup>893</sup>.

Ao se dedicar a uma investigação fina desses mesmos processos de negociação que formalizam a memória e, ao mesmo tempo, permitem o seu uso no presente, Bastide utiliza as ideias de Bergson e Halbwachs para pensar as composições e

---

<sup>890</sup> BERGSON, Henri. **Durée et simultanété**. À propos de la théorie d’Einstein. Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2003. Disponível em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 10 de março de 2008. p.36.

<sup>891</sup> POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, CPDOC, 1989, pp. 3-15. p.4.

<sup>892</sup> Halbwachs lembra, que separar uma e outra radicalmente pode ser um erro já que o funcionamento da memória individual não é possível sem instrumentos, entre os quais as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou por si só mas que são formadas por meio da coletividade. Contudo, a nossa memória individual não se confunde com as outras: a diferença está na limitação no espaço e no tempo. HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective** (1950). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2001. Disponível em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 03 de novembro de 2009. p.26.

<sup>893</sup> POLLAK, op. cit., p.3.

recriações de elementos do passado no tempo presente. O autor propõe utilizar o termo “*bricolagem*”, sugerido anteriormente por Lévi-Strauss, para se referir aos fenômenos nos quais “o presente inova repetindo e repete inovando”, anteriormente estudados pela antropologia antiga através dos conceitos de difusão cultural, ou aculturação<sup>894</sup>. O humano é, por sua vez, repetição e criação, o que leva Bastide a inferir que a sociologia das criações e das retenções culturais deve levar em consideração a memória e a imaginação. Aqui Bastide vai além da ideia proposta inicialmente por Lévi-Strauss, ao afirmar que o termo *bricolagem* se refere aos processos da memória coletiva, levando em conta a dialética entre a *imaginação reprodutora* e a *imaginação criadora*.

Partindo da concepção de Halbwachs de que toda lembrança, pertencendo simultaneamente ao presente e ao passado, misturando-se, no presente à totalidade do fluxo da consciência, e que ela é, naturalmente, modificada, Bastide lembra ainda que o presente não cria as lembranças, já que estas se encontram em um outro plano, “no tesouro da memória coletiva”<sup>895</sup>, mas ele desempenha o papel de filtro, e só permite que passem, das tradições antigas, aquelas que serão capazes de se adaptar às novas circunstâncias. Todas as imagens que podem fornecer ao indivíduo as tradições do grupo – familiares, religiosas, políticas, etc. – a que estes indivíduos aderem, não são reavivadas, mas somente aquelas que estão de acordo com o presente. O que quer dizer, em outras palavras, que elas são selecionadas para serem recriadas.

Sendo assim, uma sociologia da *bricolagem*, no sentido atribuído por Bastide, diz respeito a antigos sistemas que são ligados a um novo conjunto, mudando naturalmente a sua significação, para tomar aquelas que lhe são impostas pelas novas conexões na “congregação religiosa” que nasce dessa reestruturação de antigos “conjuntos cerimoniais” desestruturados<sup>896</sup>. Na noção proposta por Lévi-Strauss, a propriedade do pensamento mítico, assim como a da *bricolagem* sobre o plano prático, é a de elaborar os conjuntos estruturados não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando os restos e os resíduos dos acontecimentos<sup>897</sup>. O reconhecimento da *bricolagem* não aponta automaticamente o que está faltando em sua prática, seja um mito ou um ritual, já que os fios condutores que a ligavam a outras estruturas no passado estão rompidos. Mas sabemos claramente que algo está faltando.

---

<sup>894</sup> BASTIDE, Roger. *Memoire collective et sociologie du bricolage*. *L'Année sociologique*, n. 21, 1970, pp. 65-108. p.76.

<sup>895</sup> *Ibidem*, p.77.

<sup>896</sup> *Ibidem*, p.92.

<sup>897</sup> LÉVI-STRAUSS (1962, p.128 apud BASTIDE, 1970, p.92).

A bricolagem, assim, garante Bastide, não é uma invenção, ou uma lógica do imaginário, ela é a reparação de um objeto existente, que tem a sua significação determinada pelo objeto existente. É, então, a *Gestalt* do conjunto que determina o sentido, já que a interrupção de uma sequência acarretaria a perda da coerência por parte dos elementos mantidos na memória coletiva. Tudo se passaria como na escolha de um substituto que, incapaz de reproduzir o conteúdo exato do objeto que falta, apresentará um conteúdo similar dando coerência ao conjunto, de modo que o que conta, segundo Bastide, é o projeto daquele que realiza a bricolagem.

Com efeito, ‘museus de sociedade’ (aqui ainda se opondo aos ‘museus de arte’), conhecimentos locais, ou mesmo a noção de populações tradicionais trazem para as disciplinas que os investigam o questionamento das próprias ideias de história e memória, tornadas construtos manipuláveis e de fácil entendimento, como já vimos, até mesmo entre as ciências que delas se apropriam e que a partir delas se fundamentam. A história, enquanto um estado de conhecimentos coletivos no sentido mais amplo que a compreensão permite, está constantemente ligada à autenticidade dos fatos já que se baseia em documentos cuja ‘materialidade’ confirma a sua própria ‘originalidade’. Mas é a memória social, mais permeável e efêmera, que chama a atenção para a enorme fragilidade de tais noções.

Os ditos ‘museus de sociedade’, que hoje são representados principalmente pelo modelo variável dos museus comunitários, voltados para um grupo e enfocados em um território limitado, em muitos dos casos percebidos atualmente como museus da margem ou museus de resistência à ordem hegemônica, evidenciam, ao colocar em foco a análise de alguns grupos excluídos ou marginalizados, e priorizando o uso da história oral, a importância, já apontada por Pollak, de “memórias subterrâneas”<sup>898</sup> que, como parte integrante de culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”. Estas novas abordagens, com efeito, indicam a existência de diversas memórias, e diversas memórias coletivas<sup>899</sup>. Se a memória coletiva diz respeito às experiências compartilhadas de um tempo passado, a questão que se impõe é *como* e *quanto*, aqueles que mantêm viva uma dada memória contribuem para a construção de uma história – já

---

<sup>898</sup> POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, CPDOC, 1989, pp. 3-15. p.4.

<sup>899</sup> A diferença essencial entre memória e história está no fato de a memória dizer respeito a um passado vivido, enquanto a história é o passado escrito e registrado como fato organizado. HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective** (1950). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2001. Disponível em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 03 de novembro de 2009. p.48.

que aqui consideramos a possibilidade de histórias múltiplas – e *para quem* esta última faz sentido. Mas quem a escreve no fim das contas? Quem define que aquela memória em vias de se esquecer deve ser preservada, e, conseqüentemente, ressignificada para que continue a ter sentido? Se a construção é compartilhada, quem define as normas e os limites das sucessivas negociações?

O passado é um objeto coletivo, e é neste fato que iniciam os problemas das populações que tentam evocá-lo na busca de autoconhecimento – o que implica *autoinvenção*. O filtro imposto sobre as lembranças que irão construir o presente não é dado, ele é criado por meio das relações e das vontades de memória e de silêncio, de criação e de resistência. A *vontade de memória*, em vez de dizer respeito à nostalgia inspirada pelos monumentos do passado, já que esta se caracteriza mais como um traço de época, tem relação com um estranho sentimento de luto. Por uma espécie de tropismo irresistível, o olhar se dirige do sentido passado do passado ao sentido presente desse passado<sup>900</sup>. A bricolagem é um fenômeno construído também por intencionalidades, e o que é possível ou não de acontecer, as lembranças e os objetos que podemos evocar, nos são assim permitidos graças aos quadros que construímos em conjunto, ou que, quase que da mesma forma, em conjunto permitimos que nos sejam impostos.

## **2. O *Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines*: da arte local e da sociedade**

A questão do lugar da memória está no centro do princípio mesmo do desenvolvimento dos museus, e, sobretudo daqueles que foram progressivamente caracterizados como ‘museus de sociedade’, e, depois, como ‘museus sociais’<sup>901</sup>. Como afirmou Chaumier, ela é, particularmente, um elemento essencial para os ecomuseus, que permitem às populações que se dotem de instrumentos de emancipação para se assumirem como os próprios sujeitos de sua história, reinterpretada e reapropriada<sup>902</sup>. Em sua origem, o ecomuseu representou a utopia da democratização da memória, por meio de um mecanismo museológico inclusivo que tinha por objetivo principal o de dar a palavra àqueles que apenas raramente partilhavam da cena da História. Este museu de

---

<sup>900</sup> AUGÉ, Marc. Les Lieux de mémoire du point de vue de l’ethnologue. **Gradhiva**, n. 6, 1989, pp.3-12. p.6.

<sup>901</sup> A noção de “museu social” surge como um sinônimo da concepção de “museu integral” que se disseminou a partir da Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela UNESCO, em 1972.

<sup>902</sup> CHAUMIER, Serge. Écomusées: entre culture populaire et culture savante. **POUR**. Dossier Mémoires partagées, mémoires vivante, n.181, mar. 2004. p.65.

vanguarda, nos anos 1970 e 1980, se voltava para aquelas que haviam sido consideradas até então as ‘culturas dos Outros’, culturas silenciadas e deixadas à margem de qualquer tipo de musealização. O ecomuseu nasce no momento em que um novo discurso sobre a ideia antropológica de cultura é formulado, o momento da disseminação de uma contracultura, e da emancipação da cultura popular na Europa. Em regiões do dito ‘terceiro-mundo’ como a América Latina, novas expressões de museus que rompiam com o modelo clássico importado pelo sistema colonial começam a ganhar ênfase e a interrogar a ‘museologia tradicional’<sup>903</sup>. A cultura no sentido antropológico do termo se sobrepõe à cultura erudita das elites, que até então dominava a cena dos museus.

As novas ideias que sustentavam o modelo do ecomuseu provinham, por um lado, da insatisfação de alguns pensadores franceses em relação à museologia tradicional, que começaram a colocar em prática museus com uma finalidade descentralizadora, e, por outro, da influência de certas experiências de museus heterodoxos ou de ‘vanguarda’ nas ex-colônias. Em meio a este contexto de rupturas, o projeto ‘ecomuseológico’ era o de permitir que a memória recolhida pelos etnólogos fosse restituída ao conjunto do grupo através de diversos instrumentos, sendo a exposição de objetos materiais apenas uma expressão possível<sup>904</sup>. Um dos primeiros museus pensados com o objetivo explícito de romper com os entraves da museologia ‘restrita’ e fragmentária, que vinha sendo colocada em prática nos grandes museus tradicionais franceses, seria criado em meio a uma importante região industrial, completamente à margem de qualquer referência à dita ‘alta’ cultura.

Como observado em diversos casos, geralmente, os ecomuseus nascem de uma experiência íntima de determinados agentes com um patrimônio ou um grupo social. No caso do *Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines*, primeiro ‘ecomuseu’ a levar este nome oficialmente, foi a experiência pessoal de Marcel Évrard (1921-2009) e sua esposa, Michele Évrard (1929-2007), e suas trajetórias pessoais, o que impulsionou o projeto de uma museologia sem precedentes. A ideia de um museu para o Creusot surgiu

---

<sup>903</sup> É o caso, por exemplo, ainda no início dos anos 1960, da iniciativa do Museu Nacional de Antropologia do México, aclamado como uma das mais consideradas instituições de seu tempo, que adotou a lógica da abertura do museu em direção às escolas. Sua vasta construção, de arquitetura suntuosa, inspirada nas tradições do México antigo, foi inteiramente consagrada à difusão da cultura meso-americana. Uma outra iniciativa mexicana que ganharia o nome de *Casa del Museo* teve seu projeto experimental lançado na mesma década, focando-se em áreas populares de forma descentralizada, e mobilizando diferentes públicos a se confrontarem com os costumes dos habitantes da época pré-hispânica. MAIRESSE, François. **Le musée temple spectaculaire**. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002. p.105.

<sup>904</sup> CHAUMIER, Serge. *Écomusées: entre culture populaire et culture savante*. **POUR**. Dossier Mémoires partagées, mémoires vivante, n.181, mar. 2004. p.66.

no início dos anos 1970, quando Marcel Évrard, após concluir diversas expedições ao redor do mundo, realizando principalmente coletas de objetos de arte primitiva para alimentar museus e galerias na França, retorna a sua casa nas proximidades do Creusot, onde sua esposa, que era originária da região da Borgonha, atravessava uma doença grave, o que fez com que os dois permanecessem naquela localidade.

Reconhecido no campo museal francês por ter trabalhado, em um momento anterior, na organização de exposições no *Musée de l'Homme*, e, simultaneamente, tendo colecionado objetos de arte primitiva e mantido relações estreitas com galeristas e outros colecionadores, alimentando a sua dupla paixão pela arte e pela etnologia, Marcel Évrard era uma daquelas figuras que percorria diversos universos interpretativos com o mesmo entusiasmo pela descoberta e a inovação. Nos anos em que manteve tal proximidade ao Creusot, ele se dispôs a organizar diversas exposições, fosse de arte primitiva, fosse de arte contemporânea, em espaços públicos do Creusot, como salões de festa e as salas da prefeitura. Nestes eventos Évrard iria se beneficiar do Centro de Ação Cultural (o CAC, ligado ao centro de Lazeres, Artes, Encontros e Cultura – LARC<sup>905</sup>), criado no Creusot como uma iniciativa de membros da população local, com um propósito de descentralização e de animação cultural, e que funcionava como uma Casa de Cultura sem estruturas permanentes. Ao assumir a sua presidência, um dos militantes da cidade, conhecido como doutor Jo Lyonnet, tendo o propósito “marginal” de dar subsídio aos artistas locais<sup>906</sup>, convida Évrard, como a primeira personalidade exterior à municipalidade do Creusot, para participar do que seriam as atividades que antecederiam o futuro ecomuseu.

Vislumbrando as experiências já realizadas no seio da comunidade, e tendo em vista a presença de Évrard no Creusot, o prefeito da cidade, Henri Lacagne (1909-1993), propõe a ele, a partir desta estrutura cultural já iniciada, a criação de *um museu*. Mas que museu poderia criar Marcel Évrard diante do desconhecimento por parte da população local sobre o seu próprio patrimônio e a sua história? Que linguagem adotaria esta nova instituição e como seria organizada?

---

<sup>905</sup> *Centre d'Action Culturelle (CAC) de le centre de Loisirs, Arts, Rencontres et Culture*.

<sup>906</sup> Como atesta Bernard Paulin, encarregado das atividades culturais da cidade do Creusot, em entrevista à Octave Debary. DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes**. Paris: CTHS, 2002. p.29.



Fig. 1: Entrada do *Château de la Verrerie*, de antiga residência da família Schneider à ‘antena’ do museu. Creusot, 2012\*.

Em 1970, tendo, então, criado o CRACAP, Centro nacional de Pesquisa de Animação e de Criação para as Artes Plásticas<sup>907</sup>, Évrard precisava ainda de um espaço físico para acolher tal estrutura. Neste momento, a prefeitura do Creusot lhe oferece o *Château de la Verrerie*, antiga residência dos Schneider, na condição de que ele criasse ali um museu para a cidade. A ocupação do antigo castelo, símbolo da indústria no Creusot, representaria de forma emblemática o fim do paternalismo industrial e o início da reapropriação do patrimônio local de acordo com uma *gramática museal*. Como parte da condição que lhe fora imposta, em contrapartida, o CRACAP deveria se encarregar ele mesmo da concepção, da criação e da animação do futuro museu. Esta mudança prefigura a criação de um museu em que o discurso sobre a arte iria se misturar com aquele sobre a história industrial<sup>908</sup>. Évrard concilia a lógica desses dois projetos explicando que “desde que o CRACAP aceitou ser encarregado da criação de um museu local, ele pensava em responder à sua vocação de descentralização e de sensibilização às Artes plásticas em um meio dado”<sup>909</sup>. A originalidade do projeto estaria justamente na união, até então inusitada, da arte, da história e da etnologia em um só discurso museal, e, com efeito, a novidade de uma abordagem da história industrial conjugada com uma *démarche* artística estaria no espírito da estrutura dirigida por Évrard. Aqui, diferentemente do que acontecia tradicionalmente nos grandes

<sup>907</sup> Centre national de Recherche d’Animation et de Création pour les Arts Plastiques.

<sup>908</sup> DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.30.

<sup>909</sup> ÉVRARD, Marcel. Rencontre nationale sur l’animation des arts plastique en France, Le Creusot, CRACAP, 1974, p.1.

museus da capital, nos quais, muitas vezes, a arte era responsável por excluir, a proposta inversa é colocada em prática, e a abordagem artística é utilizada para trazer aqueles indivíduos que se encontravam na margem para o seio do museu e de sua própria sociedade.

Évrard, assim, privilegiou a noção de que a sensibilização da arte poderia ser democratizada e democratizante. A figura de Marcel Évrard representou para o Creusot, uma alternativa de nova vida para a municipalidade e às pessoas que a compunham. Sendo ele uma personalidade, assim como Rivière, que transitava entre dois mundos, o da arte e o da etnologia, ele pôs em prática uma pluralidade de discursos e abordagens múltiplas. Por sua vez, Évrard foi amante das artes moderna e contemporânea, e foi um colecionador de objetos de arte africana, que chegaria até mesmo a vender uma peça ao *Musée du quai Branly*, na época das primeiras aquisições do museu coordenadas por Jacques Kerchache. Ele era uma figura reconhecida tanto no mundo dos museus quanto entre os colecionadores, e foi o seu conhecimento das artes e seu trabalho no *Musée de l'Homme* que fizeram com que fosse chamado a atuar no Creusot, onde pouco se sabia ainda das direções que o projeto poderia tomar. Tal liberdade lhe parecia tão estimulante quanto desafiadora, e fora graças a ela, e ao contato que passou a estabelecer com a população local, que Évrard decidiu seguir por um caminho jamais antes percorrido na criação de um museu.

Rapidamente ele passou a chamar a atenção de outras personalidades que marcariam a história do Creusot – tais como Hugues de Varine, Georges Henri Rivière e Mathilde Bellaigue, que seriam atraídos ao trabalho museológico desenvolvido por Évrard justamente pela inovação da linguagem museal que unia a abordagem dos ‘museus de sociedade’ a uma abordagem de museus de arte. Tal inovação decorreu principalmente do fato de que, como constatou Évrard e Varine<sup>910</sup>, nas primeiras discussões sobre o ecomuseu, localmente, um museu clássico não interessaria às pessoas, ainda que pudesse ser difícil que um museu de tipo indefinido fosse reconhecido pela Direção dos museus da França, como se provou mais tarde<sup>911</sup>. Logo

---

<sup>910</sup> O pedido para que Varine participasse do projeto do que viria a ser a primeira experiência de ecomuseu em todo o mundo veio originalmente da municipalidade do Creusot e ele foi até lá, primeiramente, fazer uma avaliação. Falou com os sindicatos dos trabalhadores e quando lhes apresentou uma ideia de museu clássico da época eles não se mostraram interessados. Foi em grande parte por causa disso que se tentou encontrar formas que permitissem que o museu se tornasse também uma questão dos sindicatos. VARINE, Hugues de. In: Anais do 1º Encontro Internacional de Ecomuseus, Rio de Janeiro, Maio de 1992. Prefeitura do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte.

<sup>911</sup> Id. In: DEBARY, Octave. Un entretien avec Hugues de Varine. **Publics & Musées**, n.17-18, 2000, p.205.

ficou claro que a base do museu estaria nas pessoas, e este não seria preocupado – ao menos inicialmente – com a constituição de coleções. Pouco importava o que seria reunido para colocar em prática os objetivos do museu, porque o que dava vida ao projeto era a existência mesma de tais objetivos preliminares. Estes eram repartidos em dois propósitos primordiais: o do desmantelamento do paternalismo industrial estabelecido ao longo da história, em primeiro lugar, e o da participação e criação da Comunidade urbana do Creusot, como uma ‘entidade autônoma’, em segundo.

Ao buscar um caráter interdisciplinar para o empreendimento, Évrard decide que a melhor maneira de colocá-lo em prática era dando aos próprios habitantes do Creusot a chance de tomarem parte em suas próprias narrativas, estes vitimados historicamente por um passado de dominação. Mathilde Bellaigue, que aderiu ao projeto como assistente de Évrard a partir de 1976 – dois anos após a criação do museu – e permaneceu até 1984, testemunhou de forma sensível os efeitos de uma história de desvalorização da população do Creusot através do desenvolvimento da indústria local. Ela afirma que “eles [os habitantes] tinham conhecimento da história do Creusot, do fato de que o Creusot havia feito uma parte da Torre Eiffel, a grande estação de Santiago do Chile, e o famoso *Marteau-pilon* do Creusot”, elementos ligados à história da grande indústria local, “mas o desenvolvimento de sua própria história eles desconheciam, pensavam não ter importância”<sup>912</sup>. Sendo assim, a força impulsora do trabalho de Marcel Évrard e de outros agentes externos que atuaram ao seu lado era uma necessidade evidente de autonomização de uma memória e de um patrimônio que não eram reclamados por seus herdeiros em razão de uma estrutura de poder rigidamente hierarquizada que se estabelecera no Creusot por décadas.

Desde 1836, quando os irmãos François e Joseph-Eugène Schneider assumem as minas, forjas e fundições do Creusot<sup>913</sup>, o pequeno vilarejo de 800 habitantes se desenvolve como uma empresa que por sua expansão iria se tornar uma das mais importantes da França no século XIX. Durante quatro gerações o destino dos Schneider se ligaria a esta localidade. Em 21 de outubro de 1836 eles criam “uma sociedade em comandita por ações”<sup>914</sup>, e se tornam os gestores e responsáveis da sociedade sobre seus bens pessoais. Essa estrutura jurídica iria confundir as responsabilidades e os interesses

---

<sup>912</sup> BELLAIGUE, Mathilde. Comunicação pessoal. Paris, 5 de abril de 2012.

<sup>913</sup> Antes disso, a riqueza mineral do solo da região já era explorada através da instalação de uma fundição de canhões entre 1782 e 1785. Em 1786 é transferida de Sèvres ao Creusot a Manufatura dos Cristais da rainha Maria Antonieta. DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.19.

<sup>914</sup> DEBARY, loc. cit.

de uma família com aqueles de uma empresa. A partir desta apropriação paternalista, a história do Creusot, depois do século XIX, se viu, na maioria dos pontos de vista, reduzida à história da genealogia dos Schneider. Como aponta Debary, a onipresença dos Schneider no espaço é marcada pela presença de monumentos: estátuas dos Schneider dividem o espaço das forjas; diversas igrejas foram batizadas com o primeiro nome de cada um dos patriarcas<sup>915</sup>. O espaço político do Creusot também não escapou a essa dominação, e apesar de os Schneider não ocuparem eles mesmos os cargos de prefeito ou de deputado, eram membros da empresa próximos a eles que o faziam. Os Schneider, então, representavam uma família, uma empresa e também toda uma cidade.

Com a crise da indústria e a morte de Charles Schneider (1898-1960) a família que comandava o complexo urbano do Creusot, deixa a localidade órfã, de modo que a recomposição do espaço industrial conduz a um desmantelamento do paternalismo que perdurara por quatro gerações<sup>916</sup>. Para que não morressem, as práticas ligadas às atividades de produção se transformam em práticas assinaladas como “culturais e patrimoniais”. Sob a ameaça da morte dos restos do passado, a solução foi se fazer um museu para que estes permanecessem vivos.



Fig. 2: Monumento erigido em 1878, em nome dos trabalhadores e habitantes do Creusot, em homenagem a Eugène Schneider, localizado na principal praça da cidade\*.

<sup>915</sup> DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.22.

<sup>916</sup> *Ibidem*, p.15.

Como *performance* de uma memória coletiva em permanente *evolução*, o ecomuseu não podia se equiparar a nenhum dos moldes pré-estabelecidos. Segundo Évrard, a experiência do museu do Creusot era demasiadamente experimental, e muito pragmática para ser enquadrada de acordo com outros museus existentes<sup>917</sup>. Com efeito, ela partilhou com os parques naturais da preocupação ecológica, mas não se limitou a ela; além disso, ele nasceu com uma preocupação artística fundadora, mas não se restringiu às exposições de arte. De fato, como constata seu maior idealizador, a originalidade do ecomuseu do Creusot reside em sua ambição. Este visava o desenvolvimento cultural de uma população que, durante um século e meio viveu as transformações, trocas e tensões dos mundos agrícola e industrial, rural e urbano<sup>918</sup>, enfim, um grupo social em permanente mudança, e que teria, em tese, que desenvolver os próprios meios de lidar com o seu patrimônio e a sua memória. Mas, na prática, quais seriam estes? Em 1971, a municipalidade aprova uma convenção com Évrard, para a criação “de um museu do Homem e da Indústria”<sup>919</sup>. Ele passa, então, a procurar pessoas para lhe auxiliar. Em abril do mesmo ano ele havia se encontrado pela primeira vez com Hugues de Varine, em um colóquio nacional sobre arte moderna e museus de província, em Saint-Maximin. Varine, então diretor do ICOM, seria nesta ocasião colocado a parte do projeto de museu em seu estágio inicial. Também, ele mesmo, originário da Borgonha, mostrou interesse pelo desafio que se apresentava; convencido do papel de animação que ele poderia dar a esse empreendimento, Varine decide se associar ao projeto, passando, a partir de então, a participar de reuniões com Évrard e Lyonnet, no Creusot, além de realizar entrevistas com outras lideranças locais.

Neste momento, o interesse de alguns pelo museu se refletia na animação de Lyonnet com o projeto e com a estrutura já formada. Em contrapartida, os sindicalistas recusavam a ideia de um museu. O problema da institucionalização do ‘ecomuseu’ também já se apresentava, uma vez que na França este não poderia existir sem a tutela de um ministério. Varine, em busca da legitimação da nova ideia (indefinida) de museu, coloca em prática uma discussão sistemática sobre o termo em âmbito nacional, entre os especialistas e profissionais de museus, criando colóquios e convidando pessoas a tomarem parte no novo debate que se estruturava. No cargo de diretor do ICOM, antes

---

<sup>917</sup> ÉVRARD, Marcel. L'Écomusée de la communauté urbaine le Creusot-Montceau les Mines. **Cracap / Informations**, n.2-3, 1976. p.9.

<sup>918</sup> ÉVRARD, loc. cit.

<sup>919</sup> O museu do Creusot ganharia o nome de ‘*Musée de l’homme et de l’industrie*’.

ocupado por Rivière, é ele quem mantém este último em constante contato com o projeto do ecomuseu<sup>920</sup> e com a nova forma de se fazer museologia que se pretendia colocar em prática. Não demoraria para que Rivière também aderisse ao projeto no Creusot.

Em 1973, ao lado de Marcel Évrard, Rivière faria o “Primeiro esboço de uma programação museológica”<sup>921</sup> no Creusot, enquanto Varine elaborava um conjunto de proposições de atividades que concretizariam a implantação do ‘ecomuseu’ na comunidade, ao qual ele se referiria como “*musée éclaté*”<sup>922</sup>. Criada naquele mesmo ano, a associação do “*Écomusée de la Communauté Urbaine du Creusot Montceau les Mines – Musée de l’Homme et de l’Industrie*” se estabeleceu com o fim de promover a participação do conjunto da população da comunidade urbana, além do planejamento e desenvolvimento da comunidade, considerando “a originalidade de seus membros e a diversidade de seus interesses”<sup>923</sup>. Esta foi pensada como uma instituição convidativa às coletividades locais e vizinhas, abrindo as diversas vias possíveis para a participação almejada pelos idealizadores do projeto do ecomuseu. A essa abertura estava depositada não apenas uma esperança da reconquista do patrimônio local do Creusot por seus habitantes, mas também a possibilidade de uma reviravolta na museologia francesa e mundial, uma vez que os criadores da noção do ‘ecomuseu’ viam nele uma alternativa à estrutura autoritária e elitista da museologia tradicional. A Associação que institucionalizaria o ecomuseu na prática, assim, tinha uma autonomia relativa que a permitia se apropriar e utilizar o patrimônio local como bem desejassem a ‘comunidade’ e as organizações associadas. Junto a ela fora criado o Centro de pesquisa sobre a civilização industrial, pensado como um lugar de encontros regionais, nacionais e internacionais, que tinha como objetivo previsto o de promover a participação da população local através de um esforço coletivo de desenvolvimento cultural.

Toda uma estrutura institucional fora criada, cujo objetivo principal era o de dar acesso à coletividade aos meios de se apropriar do patrimônio, e comportar uma suposta

---

<sup>920</sup> Desde a criação do CRACAP, no final da década de 1960, Rivière fora um de seus primeiros membros, ao lado de Évrard, mas ele só passa a atuar de forma sistemática no projeto do ecomuseu do Creusot depois que Varine já cumpria o papel de estruturar o museu. GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.263.

<sup>921</sup> BELLAIGUE-SCALBERT, Mathilde. Georges Henri Rivière et la genèse de l’écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines. In : RIVIÈRE, Georges Henri. **La muséologie. Textes et témoignages**. Paris: Dunod, 1989. p.164.

<sup>922</sup> “Musée explodido”, em português. VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée éclaté : le Musée de l’Homme et de l’Industrie, **Museum**, vol. XXV, n.4, 1973, pp.242-249.

<sup>923</sup> Estatuto do “Ecomuseu da Comunidade Urbana do Creusot Montceau les Mines – Musée de l’Homme et de l’Industrie”, 1973. (Arquivos do Ecomuseu). p.1.

‘*vontade patrimonial*’ que se engendraria no grupo a partir da criação do museu. Esta estava fundada na vontade de se materializar a cultura, no sentido antropológico mais amplo, de um modo em que a arte e a técnica não se dissociavam. A memória da coletividade se tornaria a memória da Comunidade urbana, funcionando como a alma do ecomuseu e servindo aos interesses de um grupo que buscava sair da posição de subalternos para reorientar a sua identidade. Uma contradição, ao menos, era evidente: este, que parecia ser um projeto de ‘museu participativo’ ideal, teria em seus patronos externos os seus principais porta-vozes.

Em alguns anos, Rivière e Varine viriam a ser reconhecidos como os mais ativos promotores do ecomuseu da Comunidade do *Le Creusot-Montceau-les-Mines*, criado por Marcel Évrard e dirigido por ele até 1983. Desde o momento em que Rivière adere à ideia pioneira de reconciliar a criação artística e o fenômeno estético com o meio industrial<sup>924</sup>, este toma para si a tarefa de dar sentido ao empreendimento e de definir este projeto aparentemente ambíguo. Criador de três definições distintas para o termo ‘ecomuseu’ – que ele chamou de “definição evolutiva” – Rivière, assim como os outros especialistas envolvidos, via no Creusot um verdadeiro laboratório para uma museologia sem precedentes.

## 2.1 A invenção de uma ‘nova’ museologia e o *Ecomuseu* como paradigma

Segundo André Desvallées, a ‘nova museologia’<sup>925</sup> nasceu na França, entre 26 de fevereiro de 1982, quando uma Assembleia da Associação geral dos conservadores franceses provocou uma reação de desconforto nos mais progressistas, e o mesmo dia do mês de agosto de 1982, quando um grupo de conservadores, apresentou, em Marselha, o estatuto de uma nova associação que receberia o nome de “*Muséologie nouvelle et expérimentation sociale*”<sup>926</sup> (MNES). Esta, por sua vez, pouco lembrada na

---

<sup>924</sup> BELLAIGUE-SCALBERT, Mathilde. Georges Henri Rivière et la genèse de l'écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines. In : RIVIÈRE, Georges Henri. **La muséologie. Textes et témoignages**. Paris: Dunod, 1989. p.164.

<sup>925</sup> O termo “nova museologia” teria sido criado pelo próprio Desvallées, que reclama a sua paternidade. Ele o teria escrito pela primeira vez na *Encyclopédie Universalis*, em 1981, quando foi convidado para atualizar o artigo “*Muséologie*” de Germain Bazin, de 1968. Segundo ele, “como era a moda este gênero de título (as novas matemáticas, a nova história, a nova filosofia, etc.), eu pensei que seria pertinente denominar assim todas as iniciativas que tinham o sentido de uma renovação dos museus e da museologia.” Comunicação por e-mail. 15 de agosto de 2012.

<sup>926</sup> ‘Museologia nova e experimentação social’. A MNES seria a verdadeira antecedente do Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINOM), movimento que seria oficializado em 1985, no II Atelier da Nova Museologia, em Lisboa.

historiografia do movimento, se baseava em ideias já disseminadas por alguns críticos da museologia francesa na época, e, sobretudo, no pensamento de Rivière e Varine. Estes últimos se voltavam, na década de 1980, para o projeto desafiador de produzir a noção de ‘ecomuseu’ – primeiro na teoria e depois na prática – e para isso tinham incontestavelmente um fundamento e objetivos sociais. No grupo fundador do MNES, que representaria o ponto de partida para a oficialização do que viria a ser o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), estavam Évelyne Lehalle (primeira presidente do MNES e conservadora do *Musée d’Histoire de Marseille*<sup>927</sup>), Marie-Odile de Barry (que atuaria no museu do Creusot), Françoise Wasserman (que foi a segunda presidente do MNES e criaria o *Écomusée de Fresnes*, nas proximidades de Paris), entre outros membros. Este seria um ponto de partida tímido para um movimento que ganharia proporções internacionais, e seus membros iniciais pouco viriam a escrever sobre a suposta nova museologia que ousavam criar, e cuja teoria ainda se encontrava indefinida.

Outros possíveis pontos de partida para a nova museologia que se ensaiou nas três últimas décadas do século XX são abundantes porém descentralizados. Entre eles estão, por exemplo, um colóquio sobre “Museu e meio ambiente”, que aconteceu na França em setembro de 1972, ou a célebre mesa redonda do mesmo ano, entre maio e junho, em Santiago do Chile, organizada pela UNESCO para discutir o “Papel do Museu na América Latina”<sup>928</sup>. Desvallées remonta à criação, nos anos 1960, dos primeiros museus *in situ* dos parques naturais e, mais tarde, ao conceito do ecomuseu, que foram as expressões práticas do pensamento teórico que vinham desenvolvendo Rivière e Varine. É possível se perguntar, ainda, se o próprio trabalho internacional desenvolvido por Rivière, a partir de 1946, e Varine, a partir de 1962, um após o outro, como diretores do ICOM poderia ser considerado como o começo de um novo tipo de museologia que ganharia adeptos por todo o mundo. No contexto norte-americano, o movimento também teve antecedentes, como o seminário sobre museus de vizinhança (*neighborhood museums*), em novembro de 1969, nos Estados Unidos, e um seminário sobre o “papel do museu na coletividade”, organizado no *Bedford Lincoln*

---

<sup>927</sup> Museu de História de Marselha.

<sup>928</sup> DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.16.

*Neighborhood Museum* do Brooklyn, no qual participou John Kinard, fundador, em 1967, do museu de vizinhança no bairro de Anacostia, em Washington<sup>929</sup>.

Há, finalmente, quem atribua o verdadeiro início da nova museologia à 9ª Conferência Geral do ICOM, de 1971, que aconteceu em Paris, Dijon e Grenoble, em que se tratou do tema “o Museu a serviço dos Homens, hoje e amanhã”, tendo sido enunciado pela primeira vez o termo do ‘ecomuseu’, em 3 de setembro, em Dijon, por Robert Poujade, então prefeito da cidade e primeiro ministro do meio ambiente na França<sup>930</sup>. Mais do que o lançamento de um conceito desconhecido, este foi um momento de encontro entre pensadores, dos hemisférios norte e sul, que traçaram experiências sobre suas práticas e começaram a cogitar a possibilidade de uma verdadeira descolonização dos museus. Participaram desta conferência Duncan F. Cameron, conhecido na América do Norte pelo seu trabalho sobre a linguagem da comunicação do museu; John Kinard, que expôs o projeto do museu comunitário que havia criado em Washington; e, Stanislas Adotevi, representante do Dahomey, que coloca em questão todos os fundamentos do museu, não somente em nome dos povos do ‘terceiro’ e ‘quarto’ mundos, para os quais o museu significaria pouco, mas também em nome de todos os países industrializados. Juntamente com as declarações deste último, perturbou o público a frase de Jean Chatelain, então diretor dos museus da França, e presidente do comitê francês do ICOM, segundo o qual “no Louvre, nós não precisamos de animação, nós temos a Gioconda e a Vênus de Milo”<sup>931</sup>. Tal declaração denunciou uma discrepância aguda entre os discursos de profissionais de museus nas diferentes partes do mundo, o que despertou a preocupação de alguns pensadores sobre as diferentes perspectivas sobre o *Museu*.

Na ocasião desta Conferência, entretanto, o objeto continuava a ter sua primazia, e o público ainda era o público de museus tradicional, ainda que a questão fundamental a partir de 1968, na França e nos Estados Unidos, fosse a de como fazer o museu conquistar as periferias esquecidas, as populações e etnias às quais ele se mantinha

---

<sup>929</sup> O termo “new museology”, entre os autores anglófonos, como foi difundido no início dos anos 1990, tem o sentido de uma reabilitação de antigos museus ou da construção de novos, e neste sentido o termo se diferencia do seu uso mais conhecido em francês (“nouvelle muséologie”) ou nova museologia em português. Atualmente este já vem sendo usado por alguns autores norte-americanos para se referir ao movimento da nova museologia iniciado na França. *Ibidem*, p.24.

<sup>930</sup> DESVALLÉES, André. Présentation. In: DESVALLÉES, André; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple: Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.17.

<sup>931</sup> O termo ‘animação’ (*animation*), recorrentemente usado por Varine, tem o sentido de ‘dar vida’ a um museu ou a um patrimônio, e é constantemente empregado na França para se referir às atividades realizadas nos ecomuseus. CHATELAIN (1971 apud DESVALLÉES, 1992).

estranho<sup>932</sup>. Fato era que no momento em que essa discussão eclodiu principalmente na Europa, alguns países do outro lado do atlântico já vinham experimentando casos ‘alternativos’ de museus, aparentemente bem sucedidos e que, por isso, começavam a ser divulgados. Os exemplos não eram numerosos, mas receberam destaque entre os especialistas, como foi o caso do *Anacostia Museum*<sup>933</sup>, nos Estados Unidos, e da *Casa del Museo*, no México. Ao mesmo tempo, na França, eram criados os primeiros museus a céu aberto nos parques naturais de l’Armorique (Finistère) e de Landes, que iriam ser considerados pelos teóricos da nova museologia como os primeiros ecomuseus (termo que neste momento ainda não havia sido cunhado). A ideia do ecomuseu iria apenas coroar uma transformação inevitável.

O termo foi cunhado por Hugues de Varine, durante um almoço, em 1971, na *avenue de Ségur*, em Paris, onde estavam reunidos além dele, Georges Henri Rivière, como consultor permanente do ICOM, e Serge Antoine, conselheiro do ministro do meio ambiente, Robert Poujade, para discutirem alguns aspectos da organização da Conferência do ICOM daquele ano, quando se falaria pela primeira vez no *ecomuseu*. Varine e Rivière desejavam que pela primeira vez em uma conferência internacional de tal importância um homem político do primeiro plano ligasse publicamente o museu ao meio ambiente<sup>934</sup>. Sendo assim, após experimentar diversas combinações silábicas entre as palavras “ecologia” e “museu”, Varine pronunciou “ecomuseu”, dando início à tarefa mais difícil que se seguiria, de se definir tal conceito em termos práticos. Com a utilização do neologismo na conferência de 1971, por Poujade, e com o nascimento da *Maison de l’Homme et de l’Industrie*, no mesmo período, no Creusot, este novo tipo

---

<sup>932</sup> DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.17.

<sup>933</sup> Museu de vizinhança criado em 1967, o *Anacostia Neighborhood Museum*, em Washington, pertencente à Smithsonian Institution, está localizado no seio de uma comunidade afro-americana de aproximadamente 71 mil habitantes. A iniciativa de se criar um museu de vizinhança partiu de um pequeno, porém forte, grupo de líderes locais. Esta proposta estava fundada na vontade daquela comunidade de conhecer a sua própria história e a história do meio em que vivem seus habitantes. A participação é incentivada e indispensável na constituição do museu. Este, embora existente fisicamente na forma de um museu tradicional, com exposições sempre renovadas, tem a sua área de atuação ampliada, interagindo com e valorizando todos os tipos de atividades locais, festas típicas, eventos religiosos, encontros da terceira idade para a leitura de poesia, de maneira a integrar verdadeiramente a vida dos residentes. O museu se torna um catalisador da evolução social, com suas ações focadas no cotidiano. KINARD, John R. e NIGHBERT, Esther. The Anacostia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution, Washington, D.C. **Museum**. The fine arts museum of Expo’70, Osaka. Paris, UNESCO, v. XXIV, n. 2, p.103-108, 1972. p.103.

<sup>934</sup> VARINE, Hugues de. L’ecomusée (1978). In: DESVALLÉES, op. cit., p.449.

impreciso de museu viria a se tornar um protótipo<sup>935</sup>. Rivière se consagraria como o principal pensador do termo nos anos seguintes, tendo como base, principalmente, esta experiência.

Na perspectiva que desenvolvera, o meio ambiente seria determinado por uma compenetração da ecologia natural e da ecologia humana, que poderiam até mesmo se confundir<sup>936</sup>. Da mesma forma, o pensamento de Rivière não separava, em sua museologia, natureza e cultura, e mesmo a arte e a etnografia se viam, até certo ponto, interligadas em sua prática nos museus. A vontade de inserir a ecologia na gramática museal já o perseguia mesmo em sua experiência nos museus tradicionais em que atuou. Ao reunir objetos distintos em uma mesma apresentação nos museus que serviam às ciências humanas, Rivière compreendia “as coisas reais integradas”, isto é, os objetos autênticos agrupados, como objetos que participaram de um mesmo meio, adquiridos em sua integralidade ou reagrupados pela sua função em vida, e a esses agrupamentos ele dava o nome de “unidades ecológicas”<sup>937</sup>. Estes serviriam, segundo ele, de testemunhos do meio ambiente humano com muito mais intensidade do que os objetos isolados. Com efeito, a presença dos contextos no museu sempre fez parte da museologia de Rivière, e a oportunidade de alargar a sua prática à concepção de todo um território como museu iria possibilitar levar o seu projeto de contextualização às últimas consequências. O homem que havia colocado Joséphine Baker em uma vitrine, no *Musée de l’Homme*<sup>938</sup>, agora ia formular um conceito de musealização das pessoas e das coisas fora das paredes de um museu fechado, em sua definição do ecomuseu.

A primeira definição do ecomuseu, proposta por Jean Blanc (1917-2000), é apresentada, em 1972, aos participantes do colóquio internacional organizado pelo ICOM, intitulado “Museu e meio ambiente”, que aconteceu em Bordeaux, Istres e Lourmarin. Tal proposição definia o ecomuseu como um “museu específico do meio ambiente”, que funcionava como um “elemento de conhecimento” de um conjunto de relações no espaço através do desenvolvimento histórico dessas relações<sup>939</sup>. Tendo tomado conhecimento das ideias disseminadas por Jean Blanc desde o fim da década de

---

<sup>935</sup> DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, DE BARRY & WASSERMAN, op. cit., p.26.

<sup>936</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. Rôle du musée d’art et du musée des sciences humaines et sociales. **Museum International**, vol.XXV, n.1/2, p.26-44. Paris, UNESCO, 1973. p.26.

<sup>937</sup> Ibidem, p.28.

<sup>938</sup> CHIVA, Isac. George Henri Rivière : un demi-siècle d’ethnologie de la France. **Terrain** [En ligne], 5, 1985. Acesso em: 06 de abril de 2012. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/288>>. p.2.

<sup>939</sup> BLANC, Jean. (1972) In: GERBAUD, Michel. Aux origines des écomusées : les premiers pas de Marqueze. **Publics & Musées**, n.17-18, 2000, pp.177-180. p.177.

1960, Rivière apresentava, até então, uma visão mais “clássica”, sobretudo porque amplamente baseada no modelo dos museus a céu aberto do norte da Europa, perfeitamente claros em seus princípios. Pouco tempo depois ele assumiria que o modelo dos museus do norte, como os escandinavos que ele conhecia bem, não se aplicaria ao contexto francês em razão da diversidade existente nas províncias francesas.

Em outubro de 1973, Rivière publica a primeira versão de sua “definição evolutiva”. Nesta ele caracteriza o ecomuseu como um “museu ecológico”, um “instrumento de informação e de tomada de consciência”, já considerando a sua evolução permanente “da qual a população participa”<sup>940</sup>. Na definição de 3 de junho de 1978, ele considera o ecomuseu como uma “estrutura nova, experimentada e concretizada, inicialmente, nos parques naturais franceses”, entre 1968 e 1971, mas que já se desenvolvia em outros territórios como um “laboratório de campo”<sup>941</sup>, que podia tomar formas diversas. Finalmente, em sua versão final – e a mais conhecida, atualmente –, apresentada no Creusot, e depois em Paris em 1980, Rivière define o ecomuseu como *laboratório*, como *conservatório* e como *escola*, e coloca em primeiro plano a *diversidade* das populações que fazem dele o seu *espelho*:

Ce laboratoire, ce conservatoire, cette école s’inspirent de principes communs. La culture dont ils se réclament est à entendre en son sens le plus large, et ils s’attachent à en faire connaître la dignité et l’expression artistique, de quelque couche de la population qu’en émanent les manifestations. La diversité en est sans limite, tant les données diffèrent d’un échantillon à l’autre. Ils ne s’enferment pas en eux-mêmes, ils reçoivent et donnent.<sup>942</sup>

A diversidade cultural aqui é vista como produto das interações das pessoas entre elas mesmas e com o meio ao qual se ligam por uma memória, uma história e um patrimônio. Como um novo conceito de museu, maleável, evolutivo por definição, e baseado em um modo de organização original no qual os poderes locais e os organismos de Estado são associados, o ecomuseu é previsto como um instrumento por meio do qual as populações podem se tornar, elas mesmas, objetos de sua investigação – ele é,

---

<sup>940</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. L’*écomusée*, un modèle évolutif (1971-1980). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.440.

<sup>941</sup> Ibidem, p.442.

<sup>942</sup> “Este laboratório, este conservatório, esta escola se inspiram em princípios comuns. A cultura da qual eles partem é apreendida em seu sentido mais amplo, e eles se enfocam em tornar conhecidas a dignidade e a expressão artística, de qualquer camada da população de que emanem tais manifestações. A diversidade existe sem limite, tanto que os dados diferem de uma amostra à outra. Eles não se fecham em si mesmos, eles recebem e dão.” (tradução nossa). Id. Définition évolutive de l’*écomusée*. **Museum**, vol. XXXVII, no.4, 1985 (1980), p.183.

portanto, um instrumento de autoconhecimento. Podendo ser definido como um tipo novo de museu a céu aberto, museu do tempo e do espaço, o ecomuseu apresenta uma forma inédita de relação social, mediada pela museologia, pela arte e pela etnografia, que só é possível graças a sua organização e sua gestão participativa, que conjuga as esferas sociais e intelectuais.

Ao mesmo tempo em que Rivière desenvolvia a sua proposta teórica com base na prática do Creusot e na ideia de “*patrimônio global*”<sup>943</sup>, Varine se voltava para a estruturação do museu com base na *população*. Estas duas visões iriam se complementar. Mas o desafio, segundo Varine, era imaginativo. Tratava-se de imaginar um museu de tipo novo, muito distante do museu municipal clássico e adaptado à realidade local. Isto significaria a realização da comunidade urbana enquanto comunidade autoevidente, o que implicaria em uma fórmula de reagrupamento administrativo de coletividades locais vizinhas englobando 16 comunas, isto é, duas cidades de 30.000 habitantes<sup>944</sup>. Em outras palavras, a partir da imaginação desses pensadores da nova museologia, Le Creusot e Montceau-les-Mines seriam reinventadas como uma só comunidade urbana em torno de seu patrimônio e de um museu.

Segundo Varine o estatuto do novo museu se distinguiu daquele dos museus comuns por dois traços essenciais: (1) a noção de coleção permanente desapareceria em detrimento da ideia de um patrimônio comunitário e coletivo, de modo que o museu deixa de ter como a sua missão primeira a da aquisição; (2) o instrumento essencial de concepção, de programação, de controle, de animação e de avaliação do museu seria um conselho de associações composto de representantes que seriam, em sua maioria, habitantes da comunidade urbana<sup>945</sup>. É nesta estrutura experimental complexa que iria ser aplicada a ideia, ainda nova e sem substância, do ecomuseu. Nos anos que se seguiriam à criação do ecomuseu<sup>946</sup>, esta ‘ideia’ iria se normalizar por meio de diversos colóquios internacionais e reuniões de especialistas com parte dos habitantes locais.

O processo de legitimação e normalização do ecomuseu do Creusot seria dificultado pela falta de elementos que o permitissem ser reconhecido como museu pelo

---

<sup>943</sup> Referente ao conjunto de objetos patrimonializáveis em um dado território, sem corresponderem necessariamente a uma coleção.

<sup>944</sup> VARINE, Hugues de. L’*écomusée* (1978). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.450.

<sup>945</sup> Ibidem, p.451.

<sup>946</sup> O ecomuseu é criado na forma de uma associação, por meio de um estatuto de associação, o que significa que este se diferenciava dos museus reconhecidos pelos poderes públicos por seu caráter não permanente, já que associações podem ser desfeitas quando deixam de cumprir a sua função original.

Estado francês. Por muito tempo, a luta de seus idealizadores pela institucionalização do ecomuseu seria uma de suas principais frentes mobilizadoras. Considerando que a Direção dos Museus da França se recusava a reconhecer um museu que, em seus primeiros anos de existência, não apresentava coleções permanentes, o ecomuseu teve que recorrer a outros ministérios e buscar outras associações fugindo ainda mais do modelo traçado pelos museus tradicionais, e se diferenciando mesmo de outros tipos de museus de território. É, então, se voltando para a noção de ecomuseu como a havia evocado Robert Poujade, em Dijon, associando ecomuseu, meio ambiente e ecologia, que este se ligaria ao recém-criado ministério do Meio ambiente<sup>947</sup>. Para Debary o museu do Creusot não foi nunca pensado como ecomuseu no sentido de salvaguardar a natureza, uma vez que isto poderia implicar na substituição da salvaguarda da indústria<sup>948</sup>. Segundo a sua crítica ao ecomuseu, a ecologia era pretexto para uma museografia que, acompanhada pela arte, resultasse em uma “confusão” que atendia aos anseios dos seus gestores<sup>949</sup>. Utilizado como laboratório para a Nova Museologia que surgia, o Creusot foi também um observatório social para aqueles que ali se dedicavam a compreender a comunidade local e seus problemas – e, neste sentido, ele era um *museu social*. Para além de sua interdisciplinaridade – que possibilitava a musealização integral do patrimônio – a especificidade do ecomuseu passa, sobretudo, pela definição daquilo que está no coração da sua ação e organização: a comunidade. Para Varine, o ecomuseu é, antes de qualquer coisa, “uma comunidade e um objetivo”<sup>950</sup>, e em vez de partir de uma coleção pré-concebida de objetos materiais, ele parte da coletividade para estabelecer a sua linha de ação. Mas quem é esta coletividade? Quem se faz representar nela, e para quem o ecomuseu é feito? Essas foram questões fundamentais colocadas aos pensadores do ecomuseu em suas primeiras tentativas de colocá-lo em prática.

Se o ecomuseu é a comunidade, a questão do público, de início, foi descartada da concepção de Varine. Ainda que o ecomuseu pudesse abrigar um museu tradicional

---

<sup>947</sup> Em 1976, uma reunião para definir a tutela ministerial do ecomuseu envolveria inicialmente, os representantes do Ministério da Educação, da Secretaria do Estado dedicada à Cultura, do Ministério da Qualidade de Vida, do Ministério da Indústria e do Ministério da Agricultura. ÉVRARD, Marcel. L'Écomusée de la communauté urbaine le Creusot-Montceau les Mines. **CRACAP / Informations**, n.2-3, 1976. p.12.

<sup>948</sup> DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes**. Paris: CTHS, 2002. p.35.

<sup>949</sup> Alguns ecomuseus, todavia, fieis ao discurso de Robert Poujade de 1971 e ao modelo inicial do museu de Landes (que é considerado, por André Désvallées, como o primeiro ecomuseu, ainda que não levasse este nome), são instituições estreitamente associadas ao meio ambiente e à vida natural e cultural no território, sendo as mais comuns delas aquelas que estão inseridas nos parques naturais.

<sup>950</sup> VARINE, Hugues de. L'Écomusée (1978). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie** (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.456.

em seu interior – como aconteceria no Creusot e em diversos outros lugares – estes dois tipos de museus existentes no mesmo espaço não poderiam ser confundidos. Isto porque, diferentemente do museu tradicional, o ecomuseu não tinha *visitantes*, ele deveria ter *atores*<sup>951</sup>. Ainda que possa parecer ilusória a concepção da *automuseologia*, em que uma coletividade atua como gestora do seu próprio patrimônio e é, ela mesma, o seu público, esta era a essência da proposta do ecomuseu em seus primeiros estágios de existência. A ideia de que ecomuseus não são feitos para visitantes, mas para a própria comunidade, ela mesma *musealizada*, assombrou na prática as diversas aplicações deste termo em diferentes contextos. De fato, esta aceção não se vê enfatizada na definição de Rivière – ainda que tenha sido um ponto fundamental da teoria desenvolvida por Varine. Ao contrário do que pensava este último, para Rivière a perspectiva de um público externo – real ou imaginado coletivamente pela comunidade – sempre esteve presente em sua abordagem dos ecomuseus. Ao conceber museograficamente a exposição permanente do *Château de la Verrerie*, inaugurada no Creusot em 1974, composta de objetos do patrimônio comunitário datando de diversos períodos da história local, Rivière é levado a pensar um circuito de visita que incluía a granja, a escola, os ateliers e as minas, circuito este concebido para receber um público variado, de dentro e de fora da comunidade.

A *comunidade* é um conjunto complexo de atores que se inventam como gestores, conservadores<sup>952</sup> e, ocasionalmente, como público do museu. Neste caso a noção de ‘ator’ merece ser mais atentamente explorada, já que ela guarda uma importância reveladora. Segundo Jean-Jacques Roubine, o ator parece pertencer a um universo mágico, tendo o seu lugar do “outro lado do espelho”<sup>953</sup>; um pouco diferente do trabalho do pintor ou do escritor, o do ator se configura como uma ação absolutamente coletiva, pois depende completamente da resposta de um espectador no momento em que é realizada. Da mesma forma, é próprio do ator, segundo Roubine, ser ao mesmo tempo um e múltiplo, em um processo constante de metamorfose de si

---

<sup>951</sup> VARINE, Hugues de. L’*écomusée* (1978). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.459.

<sup>952</sup> Não havia, de fato, uma participação de membros da comunidade como ‘conservadores’ no sentido tradicional do termo. Com efeito, sequer havia conservadores, com formação específica nesta área, no momento em que o museu foi fundado – o que representava mais um entrave para a sua institucionalização como museu.

<sup>953</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Coleção cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p.7.

mesmo. No entanto, a sua atuação deve parecer coerente e unificada<sup>954</sup>. A partir da teoria da performance de Turner, podemos entender o ator como aquele que está duplamente inserido nos processos socioculturais da vida cotidiana, já que ele faz parte, simultaneamente, da própria vida social e da performance cultural sobre ela.

Nos museus comunitários, são atores todos aqueles que, ao mesmo tempo, vivem e fazem da vida objeto musealizado, ou patrimônio que é vivido e observado ao mesmo tempo, no presente. O museu, como performance, não é apenas palco, a não ser que pensemos o palco socialmente, como a atuação, ou o jogo de atuações por parte dos atores engajados na performance cultural. E as performances são, em si, negociações constantes de sentido que estes atores dão vida no palco. Por isso a *atuação* é também *reflexão* – e não apenas reflexo. “O ecomuseu nasce, então, de uma análise precisa da comunidade em sua estrutura, em suas relações, em suas necessidades”<sup>955</sup>, análise que deve ser feita pelos próprios membros desta comunidade.

Mas qual é esta força que mobiliza a ‘comunidade’? Um dos grandes mitos do ecomuseu do Creusot, pode-se dizer, é o mito da participação. Quando em 1974, Mathilde Bellaigue se encarregou de fazer o recenseamento da população local, trabalho que teve a finalidade de estabelecer quem estaria disposto a se engajar no projeto do ecomuseu, ela constatou que a ‘participação’ era um desafio a ser suplantado cotidianamente pelos profissionais envolvidos na organização e animação do Creusot<sup>956</sup>. ‘Mobilizar a comunidade’, engajar as pessoas na sua própria performance museal a ser inventada, se revelaria o calcanhar de Aquiles da museologia participativa.

Enfrentando todas essas dificuldades, e outras, o ecomuseu foi criado com a intenção de ser um instrumento privilegiado de desenvolvimento comunitário. Ele não visava o conhecimento e a valorização de um patrimônio, nem era um simples auxiliar de um sistema educativo ou informativo, nem um meio de progresso cultural e de

---

<sup>954</sup> TURNER, Victor. Images and reflections: ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance. In: \_\_\_\_\_. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988. p.11.

<sup>955</sup> VARINE, Hugues de. L’*écomusée* (1978). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.458.

<sup>956</sup> Tal trabalho de recenseamento, segundo Bellaigue, partiu das associações já criadas na comunidade do Creusot antes da proposta do museu. Estas associações, assim como as entrevistas com lideranças locais, serviam de canais para apontar quem seriam os atores interessados em participar do projeto de museu. Bellaigue afirma que, por alguma razão, a população do Creusot já apresentava uma organização bastante minuciosa em diversas associações (associação dos mineiros, associação dos agricultores, associações que se ocupavam dos animais, associação para os ciclistas, foto-clubes, etc.), o que facilitou o contato com as pessoas interessadas. BELLAIGUE, Mathilde. Entrevista em 5 de abril de 2012, Paris.

democratização das obras humanas<sup>957</sup>. Politicamente ele tinha como objetivo maior o de romper com o jogo de poder estabelecido em uma comunidade, tornando a totalidade da população consciente de sua autonomia e de seu próprio desenvolvimento. Neste sentido, o ecomuseu é um instrumento de apropriação patrimonial, por meio do qual é possível se reparar danos do passado e reformular as próprias narrativas em que as pessoas estão historicamente inseridas. O que conta, em última instância, nesses museus, é a mensagem e o seu destino, isto é, são “os homens envolvidos pelo ato de musealização no sentido mais amplo”<sup>958</sup>. Deste modo, é proposto que esta musealização se estenda para os museus de todos os tipos e disciplinas. Em 1954, Lévi-Strauss teria previsto o mesmo objetivo para os museus etnográficos: “Não se trata apenas de recolher objetos, mas também e sobretudo de compreender os homens”<sup>959</sup>.

Se mantendo como “uma escola viva de contestação”, a nova museologia se tornou, particularmente na França, como apontou André Desvallées, um movimento de resistência contra certos desvios de sentido daquilo que poderia ser a museologia e a museografia<sup>960</sup>. Um dos objetivos daqueles que decidiram organizar as novas ideias que se faziam perceber em museus no mundo todo, formando uma ideologia própria, era o de operar em uma mudança profunda das mentalidades dos profissionais de museus, o que refletiria na prática museológica. Em 1983, um grupo de teóricos do comitê internacional de museologia do ICOM (ICOFOFOM)<sup>961</sup>, reunidos em Londres durante a Conferência Geral da organização, faz um pronunciamento público que já previa a estruturação de um movimento que partia de membros daquele comitê. Em 1984, a Declaração de Quebec dá força às novas ideias, criando o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Em 1985, no II Atelier da Nova Museologia, em Lisboa, o Movimento seria oficializado. Tomando por princípios básicos aqueles traçados anteriormente em Quebec, e tendo como premissa a ideia do ‘*museu integral*’<sup>962</sup> proposta na Mesa Redonda de Santiago, o MINOM torna ainda mais

---

<sup>957</sup> MAIRESSE, François. **Le musée temple spectaculaire**. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002. p.112.

<sup>958</sup> DESVALLÉES, André. Présentation. In: DESVALLÉES, André; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie** (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple: Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.24.

<sup>959</sup> LÉVI-STRAUSS (1954 apud DESVALLÉES, 1992).

<sup>960</sup> DESVALLÉES, op. cit., p.15.

<sup>961</sup> Estavam presentes André Desvallées, Mathilde Bellaigue, Vinoš Sofka, Zibniew Stránský, Waldisa Rússio, Flora Kaplan, entre outros teóricos.

<sup>962</sup> A ideia de “museu integral” foi proposta inicialmente em 1972, na Mesa Redonda, realizada pela UNESCO, em Santiago do Chile, onde se pretendia pensar sobre o papel dos museus da América Latina. Como resultado se concebeu a ideia de um museu que integrasse as sociedades e o meio em todas as suas

evidente o processo de transição que já vinha, de fato, acontecendo nos museus, e traz para a cena da museologia internacional o que foi chamado de uma ‘museologia social’; ou seja, a transição para um *museu* mais aberto às sociedades humanas e às relações com o real. Esta abertura, que já vinha ocorrendo de fato desde o final do século XIX, agora ganha nome e se institucionaliza na teoria, que irá debruçar-se sobre a prática existente. O modelo do ecomuseu passa a ser divulgado pelos quatro cantos do mundo, agora quase como uma bandeira política.

O MINOM, que teve o seu estatuto discutido e aprovado por membros de dois ateliers (Québec, em 1984 e Lisboa, em 1985), se define, em primeiro lugar, como um atelier de trabalho e reflexão<sup>963</sup> cujos membros buscam criar uma descentralização das práticas museológicas. Em 1986 o MINOM tem o seu número de membros dobrados. Neste momento tem-se a mobilização de países que o movimento ainda não havia alcançado antes, com destaque para a penetração entre os anglófonos e entre os países africanos. A descentralização almejada até mesmo na organização interna do MINOM, em muitos aspectos, resultou, desde o início, em uma má comunicação entre seus membros e entre outros tantos não membros que buscavam informações sobre as mudanças que o ‘grupo central’, formado principalmente por europeus e canadenses, buscavam disseminar. É, então, a partir da segunda metade da década de 1980 que o movimento da Nova Museologia ganha uma dimensão mais marcadamente intercontinental. Quando, no final desta década e início da seguinte, o MINOM ganha uma mais vasta aderência entre os portugueses e espanhóis, passa-se a falar em uma forma ‘social’ de se fazer museologia. Esta vertente do movimento chega, a partir da década de 1990 e mais fortemente nos anos 2000, no Brasil e em outros países da América do Sul, passando, então, a adquirir as suas próprias características locais, de acordo com os embates políticos endógenos e as formas particulares de se conceberem seus ditos ‘museus comunitários’. Rapidamente a ideia de uma ‘museologia comunitária’ concebida nestes países periféricos em relação à produção teórica internacional é substituída pelo vocábulo ‘museologia social’ como resultado da articulação com o pensamento dos teóricos dos países ibéricos.

---

relações e que atuasse a partir delas. Desde então, o termo “museu integral” – e suas variações, como a tradução em inglês “*total museum*” (“museu total”) – vem sendo usado para pensar um novo campo de ação para aquelas instituições que se definem, geralmente, como ‘museus sociais’.

<sup>963</sup> MINOM. Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie. **Le bulletin du MINOM**. Vol.1. N° 0. Montréal, fév., 1987.

Não se discute que a nova museologia é um fenômeno histórico que existe objetivamente. Ela é a expressão de uma mudança prática no papel social dos museus. É também uma estruturação de valores, ou seja, qualquer coisa de mais subjetivo. Para Maure<sup>964</sup>, ela é a expressão de uma ideologia específica. É uma filosofia e um estado de espírito que caracterizam e orientam o trabalho de certos museólogos. Instaurada como paradigma dos anos 1980, definida pela maioria dos seus adeptos como uma “museologia de ação”, ela refletia uma insatisfação com o posicionamento dos museus diante das sociedades. O ‘novo museu’ proposto se coloca como um fenômeno social, ampliando a sua ação que não se restringe mais à esfera da preservação da cultura, mas se torna, igualmente, gerador de conhecimento, “influenciando, de forma positiva, o desenvolvimento social”<sup>965</sup>. Bellaigue lembra que a nova museologia se integra nas “novas tendências da Museologia”, precedida pela ecomuseologia, pouco a pouco reconhecida no seio do ICOFOM. Esta, inicialmente, significou uma tentativa de aproximar a museologia à sociologia, criando o que alguns chamaram de uma sociologia dos museus. Definindo o homem como um “animal comunitário”<sup>966</sup> cuja condição é agir, Varine vê na iniciativa comunitária o meio de sair da relação de dominação. Esta rapidamente passa a ser a ideologia adotada por quase todos os ecomuseus no mundo.

Museus comunitários e ecomuseus<sup>967</sup> relativizaram as distâncias entre as pessoas e o patrimônio, e provaram que as escadas e as rampas dos museus tradicionais são artifícios, criados para agregar às coisas musealizadas um valor inventado para além do seu valor intrínseco. Os primeiros ecomuseus foram criados como estruturas maleáveis sujeitas a transformações no tempo de acordo com a evolução das sociedades e as transformações naturais e necessárias do fazer museológico. Para Desvallées, não surpreenderia se a nova museologia desaparecesse – isso porque ela não foi feita para

---

<sup>964</sup> MAURE, Marc. La nouvelle muséologie – qu’est-ce-que c’est? In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (17)]. Symposium Museum and Community II. Stavanger, Noruega, jul. 1995. Coord. Martin R. Schärer. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**, Vevey, ICOM / ICOFOM, n.25, p. 127-132, 1995, passim.

<sup>965</sup> SCHEINER, T. C. Muséologie et philosophie du changement. **STUDY SERIES**, Paris, ICOM, n.8, p.22-24. 2000. p.22.

<sup>966</sup> DE VARINE (1976 apud DEBARY, 2002).

<sup>967</sup> O ‘ecomuseu’, na museologia atual, é reconhecido como um tipo específico de ‘museu comunitário’, sem que os dois termos se confundam, já que museus de diversas tipologias podem ser caracterizados como comunitários, dependendo da maneira pela qual são concebidos. Museu comunitário, para André Desvallées, é o museu no qual a comunidade não é apenas tema ou público, mas é também ator. DESVALLÉES, André. Identity. A few problems raised by the identity definition and the way the museum deals with the theoretical and practical questions raised by it. In: ICOM. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**, n.10, 1986, passim.

envelhecer<sup>968</sup>. Seria natural, para o autor, que ela fosse gradativamente sendo fundida à museologia oficial, na medida em que as ações dos ecomuseus fossem sendo assimiladas por outras estruturas, elas mesmas sujeitas a desaparecer. A fugacidade deste movimento é o efeito de sua natureza transitória. A nova museologia não foi uma museologia ‘à parte’, pois ela é a transição mesma da prática museológica, percebida por alguns autores como algo possível de ser descrito teoricamente e nomeado imprecisamente. Ela é essencialmente um devir – um devir museu, um devir livre, devir ‘descolonização’.

## 2.2 Por uma nova musealização: o ecomuseu *re-encenando* o patrimônio

A história do ecomuseu do Creusot é, na visão de alguns autores, uma história deficitária, pois sua transformação em museu se deu no seio de uma “inflação patrimonial sem memória”<sup>969</sup>. Segundo Debary, que etnografou a realidade da comunidade urbana e investigou o sentido do ecomuseu quando este já havia perdido algumas de suas características primárias, a “acomodação dos restos” que se deu no Creusot a partir do momento em que se decidiu fazer da população local, ela mesma, museu, uniu no processo de musealização que se seguiu, simultaneamente a performance do passado e o anúncio de sua morte:

Les théâtres de la mémoire se dressent comme des tables d’exhumation où le geste patrimonial ne semble conserver de l’histoire que ses restes insacrifiables. Les restes protestent, s’organisent et défient un présent qui s’emploie à les oublier sans cérémonie, sans hommage. L’alchimie patrimoniale prétend conjurer la mort, mais ce recyclage est au fondement d’une économie (un partage des richesses) réduite à n’être qu’une écologie : un partage du reste des richesses.<sup>970</sup>

O que se coloca em prática é uma atividade museológica fundada sobre as pessoas, que envolve artistas, especialistas e trabalhadores na produção de uma só

---

<sup>968</sup> DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.39.

<sup>969</sup> DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes**. Paris: CTHS, 2002. p.9.

<sup>970</sup> “Os teatros da memória se vestem como mesas de exumação, em que o gesto patrimonial parece conservar da história apenas os seus restos insacrificáveis. Os restos protestam, se organizam e desafiam um presente que trabalha para esquecer-los sem cerimônia, sem homenagem. A alquimia patrimonial pretende conjurar a morte, mas essa reciclagem está no fundamento de uma economia (uma partilha de riquezas) reduzida a não ser mais do que uma ecologia: uma partilha do resto das riquezas” (tradução nossa). Ibidem, p.10.

performance, sem dissonâncias enquanto ela durasse. No entanto, o museu que parte das pessoas e não das coisas precisaria engendrar um novo tipo de musealização, cujo objetivo era o de colocar em primeiro plano os interesses do grupo e não o de agrupar objetos em função dos interesses de um curador ou de um regime patrimonial específico.

O problema, inicialmente, como já foi citado, era o da participação inexistente de uma ‘comunidade’ que existia mais como ideia do que como prática. Para que se colocasse em ação um museu comunitário inédito, como pretendiam Évrard e sua equipe, era preciso engajar todo ou grande parte do grupo social em um projeto comum. Entretanto, enquanto Varine, Rivière e Évrard estruturavam o ecomuseu a partir de uma imaginação específica, a participação das pessoas da comunidade urbana não se mostrava, de forma alguma ideal, e “era muito difícil fazer as pessoas participarem”<sup>971</sup>. Na concepção de Évrard, com efeito, a ‘participação da comunidade’ devia decorrer do interesse das pessoas por um patrimônio, fosse este móvel ou imóvel, ligado ao trabalho nas forjas, na metalurgia ou nas minas. Por esta razão, os profissionais envolvidos<sup>972</sup> nessa proposta passaram a se interrogar sobre o mundo do trabalho no Creusot. Estes voltaram o seu interesse para “o saber-fazer, a paixão das pessoas em viver juntas, sua relação com a gestão da indústria, seus modos de vida”<sup>973</sup> – e muitos destes eram temas sensíveis no grupo.

A constituição do patrimônio comunitário, segundo a abordagem adotada por Évrard, era fundada na investigação daquilo que tinha valor e significado – não para os especialistas ou para os conservadores envolvidos no projeto de museu – mas para a própria população local. O patrimônio, assim, começava com uma pergunta e não com um acervo ou coleção pré-constituída por valores Outros, de outro tempo, ou de outras pessoas. É por esta razão que o próprio Évrard iria defini-lo como “um museu de questões”<sup>974</sup>. Depois, quando o ecomuseu passava a funcionar com o apoio e a colaboração de membros da comunidade, este patrimônio comunitário seria utilizado

---

<sup>971</sup> BELLAIGUE, Mathilde. Entrevista em 5 de abril de 2012, Paris.

<sup>972</sup> O recrutamento de pessoas para a equipe profissional do ecomuseu considerava, segundo Évrard, tanto as competências particulares quanto a “motivação profunda” das pessoas de origem local ou exterior. ÉVRARD, Marcel. *Le Creusot-Montceau-Les-Mines : la vie d’un écomusée, bilan d’une décennie*. *Museum*, XXXII, 4, 1980, p.227.

<sup>973</sup> BELLAIGUE, op. cit., 2012.

<sup>974</sup> Um museu de questões, mas que – segundo o autor – é, sobretudo, um museu dialético, que trabalha com o jogo das contradições e que “lança e relança o movimento em direção à verdade”, uma verdade que é, neste sentido, “interminável”. ÉVRARD, Marcel. Exemple. *Milieux*, n.2, juin 1980. In: \_\_\_\_\_. **“Divers”**. Recueil de préfaces pour la revue *Milieux / 1980-1984*. Le Creusot : Écomusée Creusot-Montceau, 2010.

como suporte e material de ação do ecomuseu, um patrimônio apropriado no sentido de interrogar o grupo e ajudá-lo a encontrar as suas próprias respostas sobre o passado, a história e o valor mesmo de seu próprio patrimônio. O patrimônio comunitário é, com efeito, o material da ação social – que é ação museal.

Assim, tendo o apoio de personalidades locais que representavam oposições silenciadas ao sistema paternalista dos Schneider, Évrard e seus colaboradores iriam tomar para si uma luta que precisava de agentes, e que levaria adiante a causa do ecomuseu. Um dos interlocutores de destaque entre o museu e a municipalidade seria Jean-Christophe Combier, ele mesmo testemunho da exclusão que representava o império dos Schneider para alguns indivíduos. Como médico, vindo de uma família de médicos, e que nunca se associou à indústria para exercer a sua profissão, Combier foi excluído até mesmo da vida social do Creusot, dominada por aqueles que aderiam às associações controladas pela família Schneider: “Eu fiquei surpreso um dia tendo que pedir autorização para jogar tênis”<sup>975</sup>. Em uma cidade dominada por uma empresa capitalista poderosa, os liberais e independentes, as vozes dissonantes ao sistema, não tinham como encontrar o seu lugar. A relação de Combier com Évrard se estabelece com o objetivo de fazer do museu uma alternativa e uma nova realidade para o grupo social que agora se via desorganizado, esvaziado da estrutura de poder que o atravessava, de modo que a iniciativa do museu representava a chance de uma nova existência social para alguns excluídos.

Em 13 de janeiro de 1970, é criada oficialmente a Comunidade Urbana do Creusot-Montceau-Les-Mines (CUCM). Com a ausência de objetos para serem expostos, o museu, que até então existia apenas através do CRACAP, seria obrigado a repensar o seu projeto. Sua identidade administrativa é redefinida na forma de um reagrupamento intercomunal. Cria-se a noção de ‘comunidade’ como objeto, e começa-se a falar na musealização das pessoas em vez das coisas. As comunidades urbanas (instituídas por lei desde 1966) visam fazer “coincidir as instituições administrativas das grandes cidades com as realidades práticas da urbanização”<sup>976</sup>. Logo, na tentativa de se corresponder o espaço do ecomuseu ao da comunidade urbana, a ideia do museu delimitado por um prédio se estende ao território. Desde 1973, Varine afirma que “a comunidade inteira constitui um museu vivo em que o público se encontra em

---

<sup>975</sup> Depoimento à Octave Debary. DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.32.

<sup>976</sup> *Ibidem*, p.33.

permanência no interior”<sup>977</sup>. Assim, o museu não teria visitantes, “ele tem habitantes” – estes atuando como plateia de si mesmos. Na falta de atores para a revolução que se propunha com a nova noção de ‘museu’, a ‘população’ seria mobilizada por seus membros mais ativos, estes que iriam se tornar a base local de implantação do novo trabalho museológico. Varine iria reforçar a importância desses membros para a revolução no grupo.

Por tudo isso, ainda que sejam raros os casos de ecomuseus sem coleções de objetos materiais, esses, em geral, não se desenvolvem originalmente a partir das coleções, mas a partir de uma memória local coletiva. Antes de uma coleção, de um prédio, e de uma vontade de museu, havia um território. É a partir da etnografia do espaço delimitado da *ville du Creusot* que se desenvolve o ecomuseu. O termo “ecomuseu”, para Bellaigue, associa “meio” e “memória”<sup>978</sup>. A territorialidade do ecomuseu, assim, não é geral, ela é local, e está ligada a uma coletividade e a uma memória coletiva particular. Neste sentido a própria ideia de museu colocada em prática no Creusot não é aplicável a nenhuma generalidade, pois o ecomuseu é o museu *de alguns*, ele é coletivo mas fragmentário – e ele se contrapõe a qualquer tentativa de universalização dos museus. Ele é um museu ‘*sob medida*’.

Se o local, no Creusot, como definiu Bellaigue, representou uma “comunicação fina” – das pessoas entre elas e das pessoas com as coisas<sup>979</sup> – logo, tratou-se de uma museologia das sutilezas, que envolvia a pluralidade dos sentidos, e cuja ruptura não foi com os modelos de museus anteriores, mas na invenção de um ‘não-modelo’ do museu que pode ser aplicado a diversos contextos sociais, tomando as formas e os contornos que desejam as pessoas que habitam o espaço do ecomuseu. Neste sentido, ainda que pareça contraditório sem ser, o ecomuseu, um tipo de museu local, é hoje um museu globalizado, pois se espalhou pelo mundo, assumindo formas distintas e sem se reproduzir como um modelo acabado.

A dificuldade de constituir coleções, encontrada pelos dirigentes do futuro museu, assim como a vontade de promover um trabalho em associação com a ‘população’ local implicava uma transformação das estruturas jurídicas habituais dos museus. Assim, pode-se afirmar que a pretendida revolução cultural estava condicionada por uma revolução estrutural do museu. Desvallées conta que quando

---

<sup>977</sup> VARINE (1973 apud DEBARY, 2002).

<sup>978</sup> BELLAIGUE SCALBERT, M. Territorialité, mémoire et développement – l’Ecomusée de la Communauté Le Creusot/Montceau les Mines. **ICOFOM Study Series - ISS 2**, 1983, p.34.

<sup>979</sup> Ibidem, p.35.

visitou pela primeira vez o Creusot, em fevereiro de 1978, Évrard lhe entregara em mãos dois documentos: “um documento do CRACAP, [...] e um outro, de 1976, datilografado, intitulado de ‘Anteprojeto de criação de um Museu do Homem e da Indústria’<sup>980</sup>. O que comprova, segundo ele, que a estrutura era complexa, e que se hesitava em lhe atribuir um título único.

Os primeiros estatutos do museu faziam repousar a sua organização sobre um quadro associativo gerado por um conselho de administração composto por três comitês: um “comitê de usuários” (onde se encontram os representantes da população, encarregados de estabelecer o programa do museu e avaliar os resultados), um “comitê científico” (encarregado de realizar as atividades e de garantir o controle da pesquisa) e, por fim, um “comitê de gestão” (responsável pelo financiamento e o controle administrativo). O comitê dos usuários era composto por membros que se afiliavam através das diversas associações, como as organizações profissionais, organizações da juventude, ou outras; o comitê científico tinha membros que se dividiam em diferentes categorias (ciências exatas, tecnologia; ciências da terra; ciências do Homem, Arte; museologia; arquivística); enquanto o comitê de gestão era composto de representantes de organizações que financiavam o ecomuseu (entre eles aqueles das coletividades locais, dos departamentos ministeriais e do setor privado).

Esta estrutura resultava no fato de que as deliberações do conselho da administração relativas às aquisições, trocas e alienações de objetos necessárias para o objetivo do museu deviam ser aprovadas por uma Assembleia Geral, composta de diversos membros de dentro e de fora da comunidade<sup>981</sup>. A inalienabilidade de bens pertencentes à associação – sejam eles “objetos do Homem” ou espécimes da natureza, bens imóveis do território ou bens ecológicos – poderia ser determinada por decisão do conselho administrativo, por meio de aprovação escrita de organizações nacionais tais como a Direção dos Museus da França (no caso de objetos de arte, de história e de etnologia), a Direção do *Muséum d’Histoire Naturelle* (no caso de objetos de etnologia geral, espécimes mineralógicos, espécimes orgânicos), a Direção dos Monumentos históricos (para bens imóveis), a Direção do Ministério do Meio Ambiente (para bens

---

<sup>980</sup> *“Avant-projet de création d’un Musée de l’Homme et de l’Industrie”*. DESVALLÉES, André. Comunicação pessoal. Paris, 30 de março de 2012.

<sup>981</sup> Estatuto do “Ecomuseu da Comunidade Urbana do Creusot Montceau les Mines – Musée de l’Homme et de l’Industrie”, 1973. (Arquivos do Ecomuseu). p.5.

ecológicos), entre outras organizações especializadas<sup>982</sup>, de modo que o museu se configurou como uma organização interdisciplinar e multiministerial.

Algumas particularidades do patrimônio no ecomuseu devem ser ressaltadas. Por definição o patrimônio é interior à comunidade, e o ecomuseu se baseia na imposição de um código definido para conduzir a percepção deste patrimônio no território em que ele se encontra através dos símbolos da unidade da cidade, que se tornam, em muitos casos, monumentos históricos (a igreja, a casa comunitária, o castelo, a praça, etc.). Para Varine, é preciso, portanto, que, por meio de um processo repetido de explicação e de reflexão coletiva, o inventário e o estudo do patrimônio sejam o objeto da atividade do conjunto da população<sup>983</sup>. A avaliação, neste sentido, se torna um tipo de reflexão coletiva, uma vez que os agentes responsáveis pela estruturação e pela ação do ecomuseu atuam sobre as mentalidades. A população se torna avaliadora de seu próprio patrimônio, e os indivíduos são levados a ultrapassar o gosto pessoal e a susceptibilidade para alcançarem critérios e apropriações coletivas deste patrimônio.

Sobre um objeto musealizado no ecomuseu, o direito de uso de seu proprietário original permanece intacto quando um bem passa a pertencer à comunidade. Pelo simples fato deste ser patrimônio da comunidade, ele existe sob a égide de um direito moral que é reconhecido progressivamente pelo grupo. O proprietário, todavia, no sentido tradicional do termo, não pode mais “abusar” de seu bem, podendo ele utilizá-lo livremente. A grande novidade, neste sentido, é a existência de um museu que musealiza as coisas do real mantendo-as em suas vidas *profanas*, no cotidiano. É por isso que a inserção das escolas no seio do ecomuseu tem, no que diz respeito à criação de consensos, uma função de grande importância. Ela está na base do sentido de continuidade do trabalho ecomuseal.

Para agir sobre o meio ambiente global, o ecomuseu do Creusot manifesta as preocupações museológicas habituais: inventário, salvaguarda, conservação, valorização do patrimônio cultural, este entendido no sentido mais vasto do termo, pertencente a todas as camadas da população<sup>984</sup>. Em muitos sentidos, como se pode ver, o ecomuseu é um museu como os outros. Ele se distingue assim, não em sua forma ou no tratamento

---

<sup>982</sup> Estatuto do “Ecomuseu da Comunidade Urbana do Creusot Montceau les Mines – Musée de l’Homme et de l’Industrie”, 1973. (Arquivos do Ecomuseu). p.7.

<sup>983</sup> VARINE, Hugues de. L’*écomusée* (1978). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.463.

<sup>984</sup> ÉVRARD, Marcel. L’*Écomusée* de la communauté urbaine le Creusot-Montceau les Mines. **Cracap / Informations**, n.2-3, 1976. p.9.

dado ao patrimônio, mas no ato mesmo da musealização. Seu foco não está na constituição de coleções, mas no trabalho com as pessoas, como fica explicitado no depoimento de Mathilde Bellaigue:

Partíamos do princípio de que não precisávamos de coleções, porque se nós trabalhamos com as pessoas, as pessoas poderiam nos emprestar os objetos, e, eventualmente, nos doar<sup>985</sup>.

Assim, partindo desse princípio, se no início o ecomuseu foi caracterizado como um museu sem coleções, não demoraria para que fosse reunida uma vasta coleção de objetos de diversos períodos da história da região, e provenientes de diferentes proprietários. Estes eram adquiridos por meio de doações de membros da população local ao ecomuseu, ou, sobretudo, por empréstimos, quando um dado objeto era do interesse geral daqueles que respondiam pela Associação para figurar em exposições temporárias. Progressivamente, como aponta Bellaigue, diante do trabalho desenvolvido de conscientização patrimonial, mais e mais pessoas telefonavam ao museu para oferecer doações. Diante de um número elevado de ofertas, foram definidos alguns critérios para a entrada de novos objetos na coleção. Tais critérios eram guiados, sobretudo, pelo interesse por diferentes tipos de objetos que ajudassem a contar a história das pessoas e fizessem referência à sua memória, no contexto da indústria e da vida local. Bellaigue assegura que os critérios de aquisição de objetos pelo museu estavam estreitamente ligados às pessoas. “O critério era o de representar algo às pessoas”, como afirma ela, “uma lembrança, uma história, um saber-fazer”<sup>986</sup>. Pressupunha-se que estes deviam ser objetos de discussão para a comunidade.

Tendo como princípio de base aquele adotado por Marcel Évrard, segundo o qual toda obra – fosse ela um trabalho industrial ou uma escultura de um artista local – poderia “ser considerada e compreendida como tão importante quanto uma obra de arte conhecida”<sup>987</sup>, Bellaigue e o restante da equipe do museu também levavam em conta os critérios estéticos. A pergunta que se colocava Évrard era “como algumas coisas podem ser vistas no olhar do artista?”, e a ideia era a de que as coisas expostas fossem também objetos de contemplação através dos quais as pessoas desenvolveriam um orgulho sobre a sua história e o seu patrimônio. Neste sentido, o objeto musealizado devia “atrair o olhar”, transformando, progressivamente, a história de depreciação e vergonha em um

---

<sup>985</sup> BELLAIGUE, Mathilde. Entrevista em 5 de abril de 2012, Paris.

<sup>986</sup> Ibidem.

<sup>987</sup> Ibidem.

motivo positivo de participação. Acreditava-se, como aponta ainda Bellaigue, na ideia de uma “vida das formas”<sup>988</sup>, que visava despertar o olhar da comunidade para as relações entre as formas da natureza e aquelas da indústria ou da vida local. Tratava-se da disseminação de uma estética que estava ligada a um imaginário coletivo interiorizado à comunidade – ou que era pensado desta maneira pelos idealizadores do museu.

Ao contrário do que fazem pensar algumas vertentes da museologia, o ato da musealização, como demonstrado nas experiências com o patrimônio que se seguiram após o primeiro ecomuseu, não é um atestado da morte, mas uma maneira de fazer viver. Como ficou provado no Creusot, nos anos em que as pessoas do grupo participaram das ações do museu, por meio das associações e pelo impulso da força criadora que emanava de Évrard, a musealização que ‘traz para a vida’ certos objetos do esquecimento para suscitar a transformação no grupo leva a uma libertação – da História, das relações de poder do passado, e da depreciação identitária. Este foi desde o início o propósito maior do Creusot.

Após o nascimento do ecomuseu – e da instauração da ‘comunidade urbana’ – o desafio que se apresenta aos animadores do novo estabelecimento era o de envolver a população local em uma nova relação com o seu meio urbano. A residência dos Schneider e seu parque são finalmente abertos ao público, mas esses espaços permanecem marcados pela força de uma interdição histórica. Como evidencia Jean Christophe Combier, então presidente do ecomuseu, “nós abrimos o castelo, mas as pessoas não ousam entrar”<sup>989</sup>. Assim, antes de que fossem organizadas exposições permanentes no *Château de la Verrerie*, antes de se ocupar de forma definitiva este espaço, foram organizadas exposições de passagem, ao ar livre. Expõem-se, por exemplo, a história das árvores, com o propósito de fazer com que as pessoas se rendam ao pretexto ecológico para se darem o direito de entrar no castelo. O objetivo era o de transformar as relações das pessoas com o território a partir de uma reapresentação das coisas no território, isto é, uma performance do real no real.

A ecomuseologia não pretendia simplesmente que as coisas fossem mantidas ‘em seus lugares’, mas que os contextos fossem mantidos às coisas, ou que as coisas fossem mantidas vivas nos contextos. Neste sentido, pouco importa se estamos falando de objetos de arte ou de monumentos históricos – pois um objeto no seio de uma

---

<sup>988</sup> BELLAIGUE, Mathilde. Entrevista em 5 de abril de 2012, Paris.

<sup>989</sup> In: DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.48.

comunidade é simultaneamente obra de arte, testemunho histórico, objeto etnográfico e, logo, *objeto-devir*. Não existem no real – e em sua representação no ecomuseu – a classificação metódica das coisas do mundo banal, ou a organização cronológica inventada pelos museus modernos. Trata-se de manter os objetos atrelados àquilo que lhes dá sentido – seja a mão de um trabalhador, ou o olhar contemplativo do grupo social que o produziu. O ecomuseu cria a representação sem gerar a separação (física e simbólica) entre as coisas do real vivido e o museu vivo. Sendo assim, a performance museal é vivida pelo grupo como parte do real e como experiência sensível do social.

O princípio defendido por Rivière, do “público primeiro servido”<sup>990</sup>, é traduzido socialmente por todas as mutações estruturais e nas novas formas de estabelecimentos culturais comunitários, sobretudo nos ecomuseus. Pode-se dizer que, por isso, a mudança foi uma mudança social, e ela teve como efeito uma revolução epistemológica – portanto, museológica. Para Varine, a solução “libertadora” se impõe porque a “integração” é vista como mais uma forma de submissão integrada<sup>991</sup>. Portanto, a libertação passa por um trabalho de conscientização, em outras palavras, “a conscientização é o processo que permite ao homem se transformar, por suas próprias forças, de objeto em sujeito”<sup>992</sup>. Essa teoria irá se aplicar ao trabalho prático do museu do Creusot, e de diversos outros museus no mundo que seguiriam este modelo, alterando, progressivamente, nestas experiências, o sentido da musealização.

### 2.2.1 A trajetória de um patrimônio: da indústria à ‘vitrine’ do museu

Com o advento dos ecomuseus, é enfatizada, na Europa, a ideia de museu como metáfora para designar o fato típico do fim do século de que todo objeto pode ser tratado como uma *reliquia* e investido de uma carga simbólica, seja qual for o seu contexto e a sua época de origem<sup>993</sup>. Esta transformação no campo dos museus vai de encontro e também serve de pretexto à ascensão de novos patrimônios, tais como a categoria recente do corpus patrimonial nacional francês do patrimônio industrial.

---

<sup>990</sup> “*Public premier servi*”, no original. DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.20.

<sup>991</sup> DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes**. Paris: CTHS, 2002. p.35.

<sup>992</sup> VARINE (1976, p.234 apud DEBARY, 2002, p.35).

<sup>993</sup> GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.6.

No momento em que a Direção dos Museus da França se recusava a reconhecer o projeto de um museu no Creusot, questionando, nesta iniciativa, o fato de o museu não possuir coleções, constatava-se que a natureza do seu objeto (a indústria) e sua luta (fazer com que a história do Creusot entrasse no museu) estavam na origem da impossibilidade de sua realização. No processo que se seguiu em que era negociada a existência de um novo museu, que seria a base de uma ‘nova museologia’, seus idealizadores foram levados a elaborar uma museologia que se distanciasse daquela colocada em prática pelos museus clássicos, acompanhada de uma nova concepção do patrimônio. Finalmente, a tutela do ministério nascente do Meio Ambiente, cuja emergência na França dos anos 1970 se deu entorno de um fluxo de novas definições<sup>994</sup>, iria permitir a existência de um museu que nascia em meio a um campo efervescente de ‘novos objetos’.

Este novo tipo de museu experimental adota um ponto de vista etnológico em sua apresentação da história. A qualificação folheada de seu objeto (artístico, histórico e etnográfico) se expressa em um tipo único de museu que abriga, em si, várias tipologias (museu de arte, de história, de etnologia...). Segundo esta abordagem plural do patrimônio, os objetos no ‘museu’ seriam compreendidos como “objetos-fronteiras”<sup>995</sup>, estando inseridos em uma problematização do laço social que autoriza a hipótese de que a categoria genérica de patrimônio seja o lugar problemático da combinação de diferentes “regimes de historicidade”<sup>996</sup>. Em um museu em que a autoridade sobre as coisas do patrimônio estava repartida entre diferentes esferas sociais – através de uma repartição de poderes prevista em estatuto – o campo patrimonial iria se definir como um verdadeiro campo de negociações. Assim, ao ser aberto um domínio geralmente caracterizado por cristalizações da cultura às disputas e reivindicações territoriais da expertise científica, o patrimônio se torna suscetível a novas definições que estariam atravessadas pelas novas formas de apresentação das coisas nos museus.

Ao se estabelecer que a história do Creusot implicava uma perspectiva etnológica, decide-se recorrer a Georges Henri Rivière, para colocá-la em prática na museografia que lhe era característica. Para Rivière, esta seria uma primeira experiência museológica com a história industrial e serviria a ele como a ocasião de aplicar um saber museográfico até então reservado ao mundo rural, o que quer dizer que a invenção

---

<sup>994</sup> DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.40.

<sup>995</sup> TORNATORE, Jean-Louis. Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels. *L’Homme*, 170, avril/juin, 2004, pp.79-116. p.79.

<sup>996</sup> HARTOG & LENCLUD (1993 apud TORNATORE, 2004).

dos ecomuseus estava ligada à realização dos museus de céu aberto na França<sup>997</sup>. Foi, portanto, a trajetória de Rivière com os museus do mundo rural<sup>998</sup> que o permitiu desenvolver uma experiência com a museografia que se apropriava de patrimônios íntimos, ligados à memória local de diversas coletividades, e através dessa perspectiva – desafiadora para o museógrafo “do fio de nylon” – que ele iria adquirir a perspectiva social de sua carreira profissional, pela qual seria mais conhecido nos países periféricos.

Ao longo de sua vida, Rivière defendeu a legitimidade e a necessidade de uma etnologia do mundo contemporâneo urbano, industrial, técnico e científico, causa esta que era paralela ao projeto de tornar conhecidas as culturas rurais e campesinas. Após ter experimentado na prática, primeiramente no *Musée de l’Homme*, ao lado de Paul Rivet, e depois no MATP, a ideia de “museu-laboratório” – ao mesmo tempo centro de pesquisa, conservação, documentação, e para suas exposições e apresentações, além de estabelecimento educativo dirigido para públicos variados<sup>999</sup> – Rivière iria pensar os ecomuseus como *laboratórios* a céu aberto. Ao objeto, aquele dos etnógrafos e dos colecionadores, aquele que inspirava os artistas, seriam conferidas virtudes e funções múltiplas, transformadas, reinventadas, tornando-o “ao mesmo tempo signo e emoção cristalizada”<sup>1000</sup>. Sua atuação no ecomuseu do Creusot, completaria a revolução que ele já colocava em prática ao fazer uso de uma linguagem inovadora, abandonando o excesso de textos dos “museus do papel”<sup>1001</sup> para contar uma história através de “objetos emocionais”. Em sua organização da exposição permanente no *Château de la*

---

<sup>997</sup> Na França, a vontade de realizar museus a céu aberto é concomitante à de se organizar, em Paris, nos anos 1930, um museu de artes e tradições populares. O primeiro grande projeto de centralização de uma museologia regional se dá em Landrin, em 1889, no projeto de “museu das províncias da França” que seria o verdadeiro ancestral do museu de Artes e Tradições Populares criado por Rivière. Este projeto marcaria toda uma museologia do século XX, colocando em cena, como aponta Daniel Fabre, “o templo da ‘ideia nacional’”. FABRE (1992, p.642 apud DEBARY, 2002, p.41).

<sup>998</sup> Na França, Rivière participou da constituição do museu do vinho em Beaune, do museu d’Auvergne em Riom, do museu Cevenol no Vigan, entre outros que adquiriram a sua marca. A alguns entre eles ele se ligou particularmente por razões precisas, como constata Chiva: ao museu da Bretagne, por oferecer uma “expressão da etnologia do tempo presente em linguagem audiovisual”; ao museu Camarguais, onde a etnologia de salvamento era praticada graças a uma rede escolar voluntária e por constituir, sobretudo, o “museu de uma libertação do culto ao objeto” graças à apresentação dos objetos em situação. Neste último ele desenvolveu todo um programa diferente do que estava acostumado a fazer quando apresentava objetos em espaços nus, o que indica a sua capacidade de se colocar em questão. No exterior, Rivière participou do museu da Fundação Gulbenkian, em Lisboa, do museu internacional da Cruz Vermelha e do museu da Relojoaria na Suíça, além de outros no Canadá, na África do Norte e no Oriente Médio. CHIVA, Isac. George Henri Rivière : un demi-siècle d’ethnologie de la France. **Terrain** [En ligne], 5, 1985. Acesso em: 06 de abril de 2012. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/288>>. p.5.

<sup>999</sup> *Ibidem*, p.2.

<sup>1000</sup> Esta perspectiva múltipla sobre o objeto de Rivière decorreria, em grande parte, da influência conjunta do positivismo biométrico de Paul Rivet, e dos ensinamentos de Marcel Mauss, assim como da ebulição de ideias surrealistas que também o havia marcado permanentemente. *Ibidem*, p.3.

<sup>1001</sup> “Musées du papier”. DESVALLÉES, André. Comunicação pessoal. Museu do Louvre, Paris, 2012.

*Verrerie*, Rivière apresenta uma pedagogia do “visível” ao mesmo tempo em que do “banal” cotidiano, e sua ação se apoia na poderosa ideia segundo a qual “as coisas são sentidas antes de serem conhecidas”<sup>1002</sup>. A emoção, assim, pertence a todos, e mesmo aqueles que não fazem parte da classe “cultura” podem compartilhar da cultura, uma vez que essa é acessada pelos sentidos. As “*vias da sensibilidade*” são então abertas para que seja concretizada uma *intimidade* com o patrimônio que se desconhecia até então.

Assim, ao se deparar com a questão da relação com os restos do passado, Rivière decide se afastar da ideia de conservar casas e monumentos como objetos em uma vitrine de museus – como ele mesmo havia, até então feito em outras experiências – para contemplar a possibilidade da conservação das coisas *in situ*. Ele preferiu uma conservação em um sítio vivo, das coisas do passado. A ideia, um pouco utópica, era a de se ter, não figurantes como nos museus a céu aberto, mas experiências reais, cotidianas, sendo desempenhadas pelas pessoas que continuariam a cultivar o solo, cuidar dos animais, e viver de acordo com suas necessidades banais. O risco da “museificação” das pessoas no sentido de cristalizar a sua ação seria combatido por uma concepção da musealização viva do presente. Não se trata, assim, como nos museus etnográficos do passado, de se tentar contextualizar as coisas; ao contrário, o que se coloca em prática é uma coisificação dos contextos.

Ao tornar as próprias pessoas *objeto musealizado*, o ecomuseu configura um museu da vida e do presente, destinado a capturar as memórias no ato em que elas são empregadas no agora. No início dos anos 1970, a indústria no Creusot atravessava um processo de reestruturação, devido ao desmantelamento do sistema paternalista que a sustentou. A grande questão para a população local, neste momento, era a de não ver o surgimento do ecomuseu como o anúncio do fim do trabalho<sup>1003</sup>. Portanto, essa ‘musealização viva’, em grande parte, teve a sua origem na ideia mesma de patrimônio industrial, como uma categoria recente e pouco explorada, e no desafio apresentado pela conservação dos restos da indústria.

No momento da criação dos ecomuseus, a questão prática da conservação é colocada. Com efeito, as experiências dos museus a céu aberto que precederam o museu do Creusot, apesar de terem rompido com a ideia do museu ‘entre paredes’, se mantinham ainda presas à conservação de coleções – fossem estas coleções de objetos

---

<sup>1002</sup> BELLAIGUE-SCALBERT, Mathilde. Georges Henri Rivière et la genèse de l'écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines. In : RIVIÈRE, Georges Henri. *La muséologie. Textes et témoignages*. Paris: Dunod, 1989. p.164.

<sup>1003</sup> DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.47.

envitrinados ou casas que podiam ser movidas de um lado para outro e colocadas em uma dada ordem para serem musealizadas. Desde que Artur Hazelius, sueco dedicado ao trabalho com museus, criara em 1872 o primeiro *Folk Museum* da Europa, o *Nordiska Museet*<sup>1004</sup>, este, pensado como parque popular a céu aberto, renovou a concepção espacial de um museu, mas a ideia clássica de coleção ainda estava presente e o objetivo era o de preservar “testemunhos representativos”<sup>1005</sup>. A partir do final do século XIX, na Escandinávia, iriam se desenvolver outros museus seguindo este modelo, onde, em geral, podiam ser visitados diversos tipos de construções rurais, uma igreja antiga, fazendas, moinhos, ateliês espalhados no meio de parques botânicos e zoológicos. Partindo desta concepção de museu que se disseminou no norte europeu, o museu a céu aberto de Skansen, na Suécia, inaugurado em 1891, iria colocar em prática um tipo de encenação do passado baseado no rearranjo e teatralização dos restos materiais tradicionais<sup>1006</sup>. Nos museus escandinavos, o que predominava era a cultura como síntese, e a encenação de um passado posta em prática de forma teatral, tendo os restos do passado tradicional como cenário.

Esta museologia teatral seria reinterpretada por Rivière no momento em que ele tentasse atribuir um sentido próprio à noção nascente de ‘ecomuseu’. Tendo sido amplamente influenciado por estes museus do norte, Rivière se recusava a criar um museu nacional a céu aberto nas províncias francesas, já que este modelo parecia inadequado para a França, em razão notadamente da diversidade cultural, geográfica, histórica do país, diversidade esta cujo melhor exemplo, segundo ele, era a arquitetura rural<sup>1007</sup>. No caso do museu do Creusot, principalmente, onde a ideia de museu seria confrontada com um patrimônio industrial – que não podia ser interpretado como tradicional – e com uma história ligada ao desenvolvimento do trabalho na era moderna, era impossível contornar os restos do passado para se criar uma visão hedonista da

---

<sup>1004</sup> CLAIR, Jean. Les origines de la notion d’ecomusée. **Cracap Informations**, n.2-3, p.2-4, 1976, passim.

<sup>1005</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. Musées et autres collections publiques d’ethnographie. In : POIRIER, Jean (dir.). **Ethnologie générale**. Paris : Gallimard, 1968. p.479.

<sup>1006</sup> No fim do século XIX, como aponta Löfgren, a província de Dalecarlia passou a ser vista como o típico patrimônio popular sueco. Ali não se via o proletariado urbano para perturbar a imagem de um vilarejo feliz; podia-se encontrar, contudo, os estereótipos hedonistas, individualistas e camponeses, incorporando honestidade, honra e amor às tradições. Não é por acaso, como indica o autor, que o primeiro prédio levado para o museu a céu aberto de Skansen fora tirado de Dalecarlia. Do lado de fora, os guias do museu posavam nas vestimentas desta localidade, que mais tarde foram disseminadas como um tipo de indumentária nacional popular para a classe média urbana. LÖFGREN, O. The Nationalization of culture. In: National Culture as Process. **Ethnologia Europaea**, XIX,1 1989. p.10.

<sup>1007</sup> CHIVA, Isac. George Henri Rivière : un demi-siècle d’ethnologie de la France. **Terrain** [En ligne], 5, 1985. Acesso em: 06 de abril de 2012. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/288>>. p.3.

comunidade no presente. Tal confrontação resultaria na adoção de uma nova linguagem patrimonial, que partia de problemas e não de objetos. Neste sentido, os problemas apresentados pela população do Creusot não eram nacionais e não se ligavam à perda de uma tradição no tempo, mas eram originários da história local e estavam ligados ao progresso da indústria e à sua decadência.

Tendo adquirido certa visibilidade em alguns museus tradicionais desde o final do século XVIII, e, particularmente, no decorrer do século XX, na Europa<sup>1008</sup>, é a partir dos anos 1970 que o patrimônio proveniente das indústrias e dos aparatos tecnológicos iria ser mais amplamente reconhecido e estudado. A categoria do patrimônio industrial se desenvolvia devido a um processo duplo: o fim daquilo que os historiadores chamam hoje de a “segunda industrialização”<sup>1009</sup>; e uma extensão remarcável do domínio patrimonial<sup>1010</sup>. Ambos estes processos tocaram de maneira definitiva a realidade do Creusot. Toda recuperação do patrimônio industrial, segundo Jean-Louis Tornatore, tem o sentido de uma última manifestação em relação ao trabalho e às lutas perdidas dos trabalhadores e das organizações sindicais. Mas, sobretudo, a ascensão do patrimônio industrial representa um marco na luta contra o ostracismo estabelecido pelos representantes da grande categoria patrimonial, o patrimônio arquitetural, uma vez que ele irá evocar, de certa maneira, o inverso do que faz este último: ausência de valor estético, fraco valor cognitivo, ou ao menos no que se refere a um domínio do conhecimento constitutivo da alta cultura<sup>1011</sup>. Esta categoria representa, assim, uma revolução dos valores no campo patrimonial, libertando o olhar sobre o patrimônio dos enquadramentos tradicionais da contemplação da cultura clássica.

---

<sup>1008</sup> Fundado em 1794, em Paris, pela Convenção nacional, o *Conservatoire national des arts et métiers* é o primeiro dos estabelecimentos europeus de utilidade pública voltado para a conservação de modelos móveis provenientes das atividades técnicas de uma sociedade, com o objetivo de estimular o desenvolvimento industrial. Em 1903, seria fundado, pelas grandes indústrias privadas da Alemanha moderna, o *Deutsches Museum* de Munique, como a segunda instituição deste tipo. No espaço de tempo em que essas duas instituições seriam fundadas, iria surgir, na Europa, uma noção nova, a princípio ignorada, a de um patrimônio cultural de definição industrial, adotado pelos museus de ciências e técnicas, como raiz do desenvolvimento industrial avançado, complementando os programas diretamente normativos da época. RIVIÈRE, Georges Henri. *Formes du patrimoine industriel. Actes du colloque Patrimoine industriel et société contemporaine. Le Creusot, 19-22 septembre, 1976. Bulletin du Centre de recherches sur la civilisation industrielle. Milieux*, n.3-4, juin-novembre, 1979. p.5.

<sup>1009</sup> A história da segunda industrialização está ligada ao desenvolvimento das tecnociências (uma cultura científica e técnica), à ascensão e visibilidade da classe trabalhadora, e à transformação não apenas das cidades como também das áreas rurais. No momento em que essas empresas desaparecem ou se segmentam, elas deixam em seu lugar as memórias dos trabalhadores, uma história técnica e vastos espaços ociosos. O fim do século XX é também o final de uma “era industrial” que marcou profundamente os dois últimos séculos. Ver TORNATORE, Jean-Louis. *Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels. L’Homme*, 170, avril/juin, 2004, pp.79-116.

<sup>1010</sup> *Ibidem*, p.83.

<sup>1011</sup> *Ibidem*, p.84.

Inicialmente, a musealização deste patrimônio de tipo novo seria explorada, nos museus, por meio de recriações (muitas vezes, cenográficas) no seio dessas instituições, como testemunham exemplos no *Deutsches Museum* de Munique<sup>1012</sup>. Com o tempo, este processo de musealização do domínio industrial, sobretudo com o advento dos museus de território, se estende a outras formas imóveis representadas pelos prédios e construções e sítios desativados. Pouco a pouco o patrimônio industrial iria começar a desafiar as divisões artificiais entre arte e sociedade no campo dos museus.

Para compreender tal transformação da cadeia patrimonial é preciso acompanhar o desenvolvimento de um ajustamento entre humanos e não humanos no desenrolar desse processo de requalificação<sup>1013</sup>. Para que tal passagem seja bem sucedida, os critérios antigos não são eliminados em nome de critérios novos. Na verdade, o que acontece é uma acomodação dos critérios existentes, em que uns passam a ser mais relevantes do que outros. O interesse histórico das obras recentes exige, para ser reconhecido, uma certa “*cultura do olhar*”<sup>1014</sup>, que pode ter início com a mediação científica mas que não depende mais inteiramente dela como dependia no passado. Neste sentido, o chamado “valor de ancestralidade”, que passa a ser privilegiado no século XX, é facilmente perceptível pelos não especialistas. A ancestralidade de um bem é, portanto, um dos critérios utilizados para legitimar o patrimônio industrial, ainda que não seja o único, já que ele nasce de uma necessidade de se revalorizar os restos de um passado de decadência e abandono.

Como explica Tornatore, a perspectiva do museu permite aos técnicos e trabalhadores em geral a converter a sua competência técnica e profissional em competência cultural, esta acompanhada de uma dupla ruptura, a da sua vida profissional e a do fim da indústria<sup>1015</sup>. Assim, a vontade de reabilitação de uma empresa e das competências técnicas e profissionais que se ligam a ela, contribui para a formalização de uma memória pacificada do mundo industrial e à conservação de um capital cultural neutralizado<sup>1016</sup>. Este processo de *tornar patrimônio* promove uma reconciliação das pessoas com suas memórias, a partir do rearranjo dos fragmentos do

---

<sup>1012</sup> Ver em RIVIÈRE, Georges Henri. Formes du patrimoine industriel. Actes du colloque Patrimoine industriel et société contemporaine. Le Creusot, 19-22 septembre, 1976. Bulletin du Centre de recherches sur la civilisation industrielle. *Milieux*, n.3-4, juin-novembre, 1979. pp.5-6.

<sup>1013</sup> TORNATORE, Jean-Louis. Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels. *L’Homme*, 170, avril/juin, 2004, pp.79-116. p.87.

<sup>1014</sup> HEINICH, Nathalie. *La fabrique du patrimoine*. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.95. Grifos nossos.

<sup>1015</sup> TORNATORE, op. cit., p.102.

<sup>1016</sup> *Ibidem*, p.103.

passado. Em 1960, a morte de Charles Schneider, o último responsável por gerir o império industrial no Creusot, anuncia o fim do capitalismo familiar. Com o desmantelamento do paternalismo, a organização da cidade e da indústria é abalada, e um momento de crise se instala. No processo de reinvenção do Creusot que se seguiu, uma paisagem patrimonial é inventada. O *marteau-pilon*<sup>1017</sup> a vapor, instalado nas usinas do Creusot em 1841, e que permitia forjar peças grandes, é, pela primeira vez, mudado de lugar em 20 de setembro de 1969, saindo da usina para ser colocado na entrada sul da cidade. O objeto da indústria, então, adquire um “destino metonímico”<sup>1018</sup>, como emblema de um momento anterior da história – não a sua, mas a de um território, um grupo social, uma identidade cultural, etc.

Durante décadas, o gigante *Marteau-pilon*, foi o símbolo da prosperidade da comunidade urbana do Creusot/Montceau-les-Mines, unindo as localidades francesas rurais e industriais. Esse complexo urbano, impregnado das marcas industriais das atividades do império industrial dos Schneider, que contribuiu para a Revolução Industrial do século XIX, é, no fim dos anos 1960, uma região abandonada e em degradação. De imediato, instala-se uma crise interna que afeta as coletividades locais<sup>1019</sup>. A iminência de fecharem as minas desorganizou a paisagem industrial da região. Mas os símbolos (o *marteau-pilon*, o castelo dos Schneider, as estátuas...) restaram. Símbolos que não tinham mais uso; iriam acabar em um museu qualquer?

Le marteau-pilon quitte l’usine, pour être érigé en monument sur l’une des places de la ville Creusot. Monument à la nostalgie de l’ancien temps’ et au paternalisme des Schneider ?<sup>1020</sup>

Não, afirma Mairesse<sup>1021</sup>. Entre a data em que o império se desloca e o *marteau-pilon* se torna monumento, alguma coisa de particular se articula.

O que acontece neste intervalo de tempo é a ideia do ecomuseu. O resultado desta ideia foi o projeto de um museu supostamente igualitário, sem limites verdadeiros, a não ser os 500 km<sup>2</sup> da comunidade a que ele servia. Toda a comunidade, segundo teorizou Varine, constituía um museu “vivo” em seu interior, onde o público se encontra permanentemente. A principal face do museu não é a exposição, mas a participação. O

<sup>1017</sup> “Martelo-pilão” (em português).

<sup>1018</sup> BONNOT, Thierry. Itinéraire biographique d’une bouteille de cidre. *L’homme*, n.170, 2004. p.148.

<sup>1019</sup> DE VARINE, Hugues. *O Tempo Social*. Rio de Janeiro: Eça Editora, 1987. p.35.

<sup>1020</sup> O *marteau-pilon* retirado da usina, para ser erigido como monumento sobre uma das praças da vila do Creusot. Monumento à nostalgia de ‘tempos passados’ e ao paternalismo dos Schneider? (tradução nossa) MAIRESSE, François. *Le musée temple spectaculaire*. Paris: Universitaire de Lion. 2002. p.108.

<sup>1021</sup> MAIRESSE, loc. cit.

ponto central deste novo projeto não está no objeto, mas no indivíduo. Bellaigue lembra que são os trabalhadores e artesãos, parte da comunidade do Creusot, que constituem ao mesmo tempo *autores e espectadores de sua obra*; “o que eles produzem não é objeto do ecomuseu, eles o são”<sup>1022</sup>.

Com o rearranjo do patrimônio local (e industrial), a cidade erige um testemunho, uma prova histórica de sua glória. Ao ser transferido, o *marteau-pilon* muda de estatuto. Esta mudança nunca é, de fato, imediata; ela representa um processo complexo de ressignificação das coisas em meio à sociedade. Ao perder a sua função de uso, o objeto industrial muda de estatuto e se torna dejetivo<sup>1023</sup>. O seu estado de deterioração testemunha a inaptidão para que exerça a função anterior, e justifica o novo estatuto de dejetivo. A conservação é o elemento que marca esta passagem, de objeto utilitário a resto, e depois a *objeto-testemunho*<sup>1024</sup>. O *marteau-pilon* se torna um objeto memorial ao entrar para a história individual ou coletiva. O que ocorre, de fato, não é uma perda da função do objeto, mas uma transformação: este passa a ter a função de significação, e se torna objeto de contemplação.

A significação do objeto é uma das noções colocadas em causa pela perspectiva biográfica, no sentido apresentado por Thierry Bonnot<sup>1025</sup>. Segundo o autor, mais do que o objeto em si mesmo, é evidentemente o seu estatuto social e simbólico e a interpretação de seus manipuladores que se enriquecem e se adicionam às representações das quais ele foi suporte a partir da sua produção física. Nesta abordagem dos objetos que entram para a cadeia patrimonial – e, por vezes, museal – é impossível pensar em cristalização ao se evidenciar o caráter processual dessas significações, e a ilusão do objeto como entidade fixa. Para Bonnot, analisar a biografia do objeto, isto é, considerar a sua trajetória a partir dos estados de sua existência, significa pensar o patrimônio não meramente como categoria, mas como uma combinação de representações, de discursos e de práticas evolutivas.

A entrada do *marteau-pilon* para a vida patrimonial estava, à primeira vista, condicionada à questão sobre o seu lugar legítimo no patrimônio coletivo local. A resposta a esta questão decreta ou não o “estado de patrimônio” do objeto, segundo a

---

<sup>1022</sup> BELLAIGUE, Mathilde. *Creativité populaire et pédagogie museale: substituts ou originaux?* In: SYMPOSIUM COLLECTING TODAY FOR TOMORROW. ISS: ICOFOM STUDY SERIES, Leiden, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 6, p. 34-35, oct. 1984, passim.

<sup>1023</sup> BONNOT, Thierry. *Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre*. *L'homme*, n.170, 2004. p.148.

<sup>1024</sup> *Ibidem*, p.151.

<sup>1025</sup> BONNOT, loc. cit.

fórmula originária na arqueologia<sup>1026</sup>. Esta irá determinar a última etapa da vida de um objeto em contextos em que, como na França, um estatuto jurídico não permite que objetos sejam alienados de coleções públicas, de modo que todos os objetos que fazem parte das coleções de museus ou do patrimônio nacional não podem legalmente deixar de pertencer a esta esfera social (que é também uma esfera legal). Seria este um estado último do objeto? O novo cenário em que é depositado e exposto para ser contemplado, o espaço urbano (por oposição ao espaço de produção), se torna depositário de uma história. No Creusot, essa dádiva inaugural, segundo Debary, permitiu à indústria se desapropriar e oferecer os seus restos (de um passado glorioso) à municipalidade. Deixando de fazer parte de um contexto de funcionamento produtivo, o *marteau-pilon* carrega consigo uma “cultura histórica”. Ele se torna um “poema objeto”<sup>1027</sup>. Este símbolo dos meios de produção é o objeto de uma desprivatização, e tal transferência iria prefigurar outras.

A transformação de uma *cidade-usina* em uma *cidade-museu* se efetua, assim, na medida em que a usina se desliga de sua produção. A iniciativa de se retirar o martelo-pilão da usina para fazer dele o *marteau-pilon*, símbolo da história industrial do Creusot, significou um trabalho de reencenação deste objeto como monumento, tornando público um patrimônio que era privado. A “arte de acomodar os restos” de que trata Debary, é, na verdade, uma arte de *reencenação* dos fragmentos do passado, em que se tenta dar vida nova àquilo que está em vias de desaparecer e ser esquecido.

---

<sup>1026</sup> BONNOT, Thierry. Itinéraire biographique d’une bouteille de cidre. *L’homme*, n.170, 2004. p.152.

<sup>1027</sup> CLAIR, Jean. Du *marteau-pilon* à l’*écomusée*. (1974) In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.516.



Figs. 3 e 4: À esquerda, o *Marteau-pilon* erigido na praça do Creusot\*. À direita, sua miniatura exposta atualmente no Museu do Homem e da Indústria\*.

Neste caso de patrimonialização (ou musealização, com a instituição do ecomuseu), o *marteau-pilon*, fora de uso, passa a ornamentar a entrada da cidade, assumindo a sua nova função de obra de arte, do mesmo modo em que a estátua de Eugène Schneider, um pouco distante, resta meramente como arte, tendo ela aos seus pés a figura de uma mãe que mostra a seu filho o caminho da obediência, do dever e do trabalho proletários<sup>1028</sup>. Tais obras fora de contexto caberiam na compreensão de artistas como Duchamp, que viam a arte como uma “amável ficção”<sup>1029</sup>. Ficção capaz de investir tais patrimônios de uma aura estética capaz de libertá-los de seu passado, transformando-os, efetivamente, em coisas novas, neutralizadas.

Como chama a atenção Jean-Louis Tornatore, no processo de transformação patrimonial dos restos industriais, que passam a ser tratados como monumento, a busca de consenso se apoia em um processo de *neutralização-estetização* que está no princípio da instituição patrimonial<sup>1030</sup>. Aqueles que se tornam novos objetos do olhar, “semióforos” aos quais são atribuídas novas funções estéticas, precisam se libertar das amarras de um passado de dominação – cujas formas se veem esculpidas na cidade –

<sup>1028</sup> CLAIR, Jean. Du marteau-pilon à l'écomusée. (1974) In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.516.

<sup>1029</sup> CLAIR, op. cit., p.516.

<sup>1030</sup> TORNATORE, Jean-Louis. Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels. **L'Homme**, 170, avril/juin, 2004, pp.79-116. p.82.

para serem assimilados como patrimônio da comunidade. O *marteau-pilon* e a estátua do velho Schneider já não são mais símbolos de um império industrial e do paternalismo no Creusot – estes foram dissociados de seu passado através da linguagem estética, para se tornarem símbolos de uma retomada de poder pela coletividade local.

Ao se constatar que a produção do patrimônio industrial implica em uma recriação da vida dos bens nos diversos contextos em que são encontrados, pode-se dizer que os restos das indústrias do passado, hoje transformados em patrimônio, têm, em geral, duas trajetórias distintas, isto é, passam, na maioria dos casos, por um dos dois processos de patrimonialização: eles se tornam monumento estático, sendo recriados como obras de arte (como é o caso do *marteau-pilon*, no Creusot), ou eles têm restaurada a sua vida útil, sendo esta mantida como uma demonstração, capaz de produzir conhecimento para as gerações seguintes. Estes dois casos levantam questões particulares e apontam para um paradoxo inerente à própria noção de patrimônio.

Em 1983, André Desvallées<sup>1031</sup> se perguntava como resolver a contradição entre a “conservação estática”, que está nos fundamentos do monumento histórico, e a “conservação dinâmica”, a qual parecem demandar estes novos objetos do patrimônio industrial. Tornatore, se refere ao conjunto de bens, que devem ser mantidos em uso para serem melhor conservados no tempo, como “máquinas quentes”<sup>1032</sup>, que constituem os testemunhos maiores da segunda industrialização na França, e por apresentarem um problema específico à sua monumentalização. Com efeito, tais “máquinas quentes”, a partir do momento em que deixam de funcionar e colocam um fim em sua vida utilitária, se tornam “cadáveres que se decompõem facilmente”<sup>1033</sup>. O patrimônio industrial, assim, se refere àqueles restos de indústrias, deixados como ‘restos vivos’, seres em ação até o momento em que são desligados da vida.

As “máquinas quentes” suscitam uma dupla questão: a da perenidade do monumento histórico e a da sua produção como instância patrimonial privilegiada. Em outras palavras, a categoria das “máquinas quentes” chama a atenção para o fato de que os objetos, os monumentos, os sítios não se impõem “naturalmente” como monumentos históricos, isto é, como monumentos produzidos pela história<sup>1034</sup>. Assim, a máquina quente é, ao mesmo tempo, metáfora toda operação de monumentalização – como “um

---

<sup>1031</sup> DESVALLÉES (1983, p.87 apud TORNATORE, 2004, p.104).

<sup>1032</sup> “*Machines chaudes*”, segundo o termo desenvolvido por François Labadens, Philippe Mioche e Denis Woronoff para se referir a esta categoria patrimonial específica. TORNATORE, op. cit., p.104.

<sup>1033</sup> LABADENS (1999 apud TORNATORE, 2004).

<sup>1034</sup> TORNATORE, Jean-Louis. Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels. *L’Homme*, 170, avril/juin, 2004, pp.79-116. p.105.

processo de resfriamento mais ou menos rápido” – e uma metáfora possível de objeto patrimonial – como “um cadáver em decomposição” – tratado pelo embalsamamento científico. Dentro desta lógica patrimonial, a exposição brutal e crua do morto não é aceitável. Logo, para se dar ao morto a sua beleza, para transformar a dor do luto em uma nostalgia fugaz, e tornar a ausência suportável, é preciso que se instaure uma nova relação entre as pessoas e o objeto patrimonializado. Para Tornatore esta relação é uma relação pedagógica. Ela remete à propriedade maior que atravessa todo objeto patrimonial, a de que “as coisas se mostram na condição de serem mostradas”<sup>1035</sup>, ou seja, elas se tornam patrimônio pelo gesto mesmo que as expõe, por aquilo que elas mostram.

Esta seria, notadamente, a lógica desses novos ‘museus vivos’ (ou de qualquer museu, na lógica aqui defendida), onde a musealização não representa um atestado de óbito para o bem. Ela foi um dos princípios fundamentais da museologia idealizada por Évrard, e tocou profundamente a prática de Rivière no Creusot. As exposições desenvolvidas por este último foram reconhecidas por provocar no visitante um efeito de “realidade nova”, de torná-lo sensível à experiência reconstruída de estilos de vida, de modos de pensamento, de períodos passados, quer se tratasse de mundos exóticos ou familiares. Seu tratamento do objeto não contribuía para forçar os automatismos da percepção do espectador, já que, para Rivière, a explicação intelectual oferecida ao visitante de um museu, e que ele desejava construir, era indissociável da emoção que este experimentava a partir da visão dos objetos, e das imagens que se podia propor<sup>1036</sup>. O ecomuseu, como organismo em evolução, significava este emaranhado de sentidos e de tentativas de sentidos, que tinha como objetivo a libertação e a autonomização de um patrimônio. Logo, a sedução do ecomuseu repousa na atração dos encontros que ele permite. Ele convida toda a população a se juntar em sua causa, ou em causa dela mesma. Na teoria, não poderia haver modelo mais convidativo e apaixonante.

### **2.2.2 A arte comunitária: o museu da arte de viver**

No período em que Marcel Évrard e Mathilde Bellaigue estiveram à frente da ecomuseologia do Creusot, entre os anos 1970 e 1980, uma única compra de objeto foi realizada por eles. Em 1983, foi adquirida a maquete mecanizada, minuciosamente

---

<sup>1035</sup> DAVALLON (1986, p.101 apud TORNATORE, 2004, p.105).

<sup>1036</sup> CHIVA, Isac. George Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France. **Terrain** [En ligne], 5, 1985. Acesso em: 06 de abril de 2012. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/288>>. p.5.

produzida no final do século XIX por Joseph Beuchot, que ilustra o funcionamento da usina do Creusot em miniatura<sup>1037</sup>. Como objeto em si, a maquete é uma máquina, que tem uma lógica própria, uma unidade e um modo de funcionamento. Mas ela é, ao mesmo tempo, uma máquina feita para imitar, para encantar, e para enganar os olhos<sup>1038</sup>. Através do olhar, a maquete permite ao espectador visitar as forjas, os ateliers e todo o conjunto da usina, restituindo o funcionamento de máquinas que não se encontram mais em ação, exceto na vida dada a elas naquela máquina em menor escala, que é, de fato, uma representação.

Além da função de reencenar a vida da usina, a maquete é, em si mesma, uma obra de arte. Miniatura da vida que retrata o cosmos da usina, ela é um “modelo reduzido”, e como tal não poderia deixar de constituir um objeto do museu, exposta permanentemente no *Château de la Verrerie*. Com efeito, ela consagra a síntese principal que realiza o ecomuseu do Creusot, sendo percebida simultaneamente como objeto etnográfico e como obra de arte.

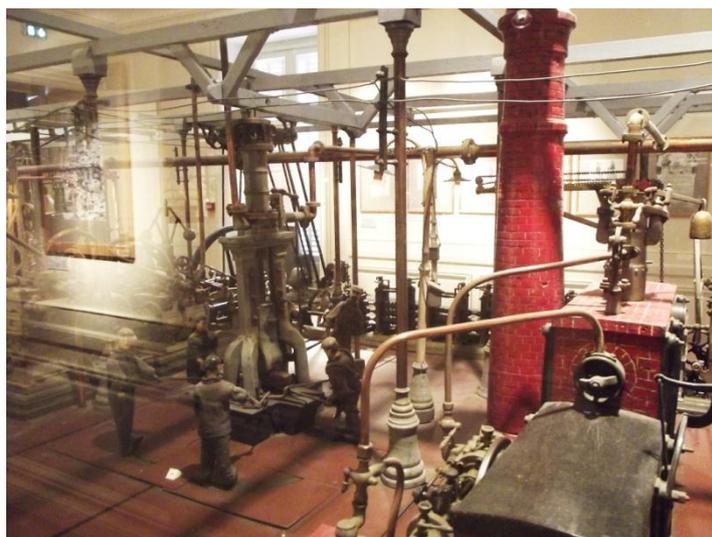


Fig. 5: Parte da maquete da usina do Creusot, realizada por Joseph Beuchot\*.

Exposto em uma grande sala que antecede o espaço atualmente usado para exposições temporárias, este objeto patrimonial é, ao mesmo tempo, objeto de admiração e objeto do saber. Essa “alquimia” é análoga àquele que estabelece que a

<sup>1037</sup> A aquisição se deu com a ajuda do Fundo regional para as aquisições de museus, e desde então a maquete foi colocada em exposição no *Château de la Verrerie*, antena do ecomuseu no seio da comunidade, como relata Michèle Badia, documentalista do ecomuseu (Comunicação pessoal, Ecomuseu Creusot-Montceau, 2012).

<sup>1038</sup> CLÉMENT, Bernard. La leçon de choses. In : **L’usine miniature**. Maquette animée des ateliers du Creusot réalisée par J. Beuchot à la fin du XIXe siècle. Les écomusées et les musées de société. III Salon International des Musées et des Expositions. Grand Palais, janvier, 1992. Fédération des écomusées et des musées de société. Écomusée du Creusot Montceau.

beleza da cultura popular não pode ser perceptível, reconhecida, valorizada e sua celebração possível, se não for acompanhada de um trabalho de distanciamento científico e técnico, por meio da “coleção” ou da “redução”<sup>1039</sup>. Segundo esta perspectiva, a transformação dos restos do passado em um museu parece ser condição necessária da emergência de uma emoção estética procurada por objetos que até este momento – da musealização – estavam longe de poder pretender um tal efeito. Esta musealização, que é *estetização* e *neutralização*<sup>1040</sup>, de fato, é um processo de alienação do objeto no museu, que, de certo modo, é análogo àquele que permitiu a entrada de objetos etnográficos do *Musée de l’Homme*, como arte primitiva no palácio do Louvre.

Assim como os ‘inventores’ das *artes primeiras*, os idealizadores do ecomuseu do Creusot tiveram que se engajar no processo de criação de um novo tipo de arte para justificar a criação de um novo tipo de museu, com os objetos da história industrial local. O ‘museu sem objetos’ iria buscar no reconhecimento do patrimônio industrial como patrimônio comunitário a sua via de ação para se legitimar. Pode-se dizer que não existe musealização sem objetos. O que se deu no Creusot foi uma fabricação de um ‘objeto’ central (a população local) que se expressaria por um patrimônio, também fabricado (o patrimônio industrial/comunitário). Este último, para ser reconhecido como tal, atravessaria um processo de estetização que no Creusot significou o *encantamento* da vida cotidiana.

Entre janeiro e março de 1979, foi apresentada, no Creusot, a exposição ‘*Jardins du quotidien*’<sup>1041</sup>, organizada pelo CRACAP, como uma atividade do ecomuseu. A exposição apresentava aquilo que seria considerado por seus organizadores – a partir de uma pesquisa realizada no território – como os aspectos mais significativos do jardim popular e a sua importância no território da comunidade<sup>1042</sup>. No passado, era parte da política paternalista dos Schneider dar às famílias do Creusot um jardim para a plantação de legumes e hortaliças; estes tinham o fim de educar as pessoas sobre o trabalho na terra. Mas, como se provou na exposição, havia certa fantasia nesses jardins,

---

<sup>1039</sup> CERTEAU (1994 apud TORNATORE, 2004).

<sup>1040</sup> O ato de retirar um elemento da vida profana para torná-lo monumento consagra um processo de estetização-neutralização que foi colocado em prática pela primeira vez na França pelos revolucionários de 1789. POULOT (1997 apud TORNATORE, 2004).

<sup>1041</sup> ‘Jardins do cotidiano’, em português.

<sup>1042</sup> PORTET, François. Ce que disent les jardiniers. In: CRACAP – Centre National de Recherche d’Animation et de Création pour les Arts Plastiques. **Jardins du quotidien**. Maison des Arts et Loisirs du Creusot. LARC, Le Creusot, 1979. p.1.

investida na arte da criação local<sup>1043</sup>. Ao colocar na cena do museu esses ‘objetos’ complexos da vida comunitária, que refletiam um saber-fazer particular, o ecomuseu se faz simultaneamente museu de sociedade (por ser este um patrimônio *da* sociedade local), e museu de arte (ao chamar a atenção para o caráter estético dessas criações).

A partir dos testemunhos dos moradores, publicados pelo CRACAP, constata-se que o jardim não é apenas um lazer, uma ocupação induzida do tempo livre, isto é, uma atividade após o trabalho. Com efeito, ele se mostra ser uma atividade complementar e, por vezes, obrigatória para garantir um reforço salarial. A exposição iria revelar como o hábito do jardineiro, o seu contato com a natureza e a sua cultura fazem parte da vida das pessoas do Creusot. A jardinagem, atividade que atravessa a vida dos habitantes do Creusot nos mais diversos sentidos, se fazendo presente – pode-se dizer, à primeira vista – como um tipo de *fato social total*, é aqui abordada como tema do ecomuseu com o objetivo de fazer com que os membros da comunidade admirassem a sua própria arte, refletissem sobre as suas vidas, contemplassem a si mesmos como Outros, como seres criadores e como si mesmos, em suas vidas cotidianas que teriam um valor próprio como centro do patrimônio comunitário. A partir do jardim, tema das conversas em casa e no universo do trabalho na indústria, se tece uma rede de trocas que perpassam as relações de trabalho e de vizinhança<sup>1044</sup>. As trocas de plantas, de sementes, de legumes entre colegas de trabalho e vizinhos podem ser percebidas como formas de engajamento social significativas entre os membros do grupo e que permitiam a coesão como grupo, ou ‘comunidade’. Neste contexto a atividade da jardinagem ainda se via ligada a uma época recente em que ela era mantida como uma atividade de subsistência<sup>1045</sup>. Cerca de trinta anos depois, os jardins da comunidade não eram meramente um lazer ou espaços ornamentais e artísticos, porque eles estavam ainda profundamente ligados às relações sociais e a uma relação intensa com o meio ambiente, o que ficou evidenciado quando se tornaram ‘objeto’ do ecomuseu.

A exposição evidencia, entretanto, que com a evolução das condições de vida no grupo, os jardins teriam se tornado menos indispensáveis para a subsistência das pessoas. As repercussões dessa mudança não deixariam de ser evidenciadas. Estas

---

<sup>1043</sup> Como lembra Mathilde Bellaigue, que participou do desenvolvimento da exposição e estudou os seus resultados e a sua recepção (Comunicação pessoal, Paris, 2012).

<sup>1044</sup> PORTET, François. Ce que disent les jardiniers. In: CRACAP – Centre National de Recherche d’Animation et de Création pour les Arts Plastiques. **Jardins du quotidien**. Maison des Arts et Loisirs du Creusot. LARC, Le Creusot, 1979. p.1.

<sup>1045</sup> A exploração agrícola dos jardins foi característica dos poloneses que viveram em Montceau ou no Creusot durante a guerra, entre 1939 e 1945, quando os produtos de subsistência eram tirados diretamente do meio natural. PORTET, loc. cit.

seriam importantes sobre as relações sociais constituintes da comunidade urbana, e, ao se transformar, a atividade nos jardins iria, em certa medida, se isolar do trabalho, ou determinar novas condições de trabalho. Como resultado deste processo, o jardim-horta é gradativamente transformado em jardim ornamental.

Du décor, des haies, depuis 20, 25 ans, on a commencé. On nous a critiqués, les gens jetaient la pierre, disaient : tu ferais mieux de planter des patates à tes gamins, le gazon ça ne se mange pas... les allées larges, les allées larges, ce qui nous a fait développer ça, c'est les enfants, la famille, ils devaient profiter de ça.<sup>1046</sup>

Este que era simultaneamente um tema social e artístico servia para suscitar no grupo uma discussão ampla sobre como seus membros se percebiam uns aos outros no contexto da comunidade urbana, como marcavam sua identidade no território, como produziam arte... Com o passar do tempo o jardim havia se tornado progressivamente o testemunho de uma atividade do passado, se tornou uma atividade compartilhada por pais e filhos, e gradativamente se ornamentou. A sua função de dar de comer às famílias do Creusot foi substituída pela de *se dar ao olhar*. A visita ao jardim de um vizinho era um hábito recorrente, em que “se *mostravam* os vegetais e legumes”. As espécies comestíveis dividiam o espaço com outras formas vegetais exclusivamente ornamentais.

Na ocasião da exposição organizada pelo CRACAP, os jardineiros permitiram que suas ‘obras’ fossem fotografadas e registradas como patrimônio local. Alguns se deixaram fotografar junto aos seus jardins. Mas para além dos jardins privados, intencionalmente e cuidadosamente ornamentados, a exposição chamou a atenção para as “paisagens invisíveis”<sup>1047</sup> e seus signos, o contexto mais amplo que compunha a paisagem do Creusot, conjugando o meio e a cultura local. Uma estética própria se desenha ao se colocar em cena a estética urbana dos jardins. Como apontou Marie-José Hissard sobre a exposição, o jardim é um tipo de bricolagem consubstancial que determina um estilo particular.

Através de iniciativas deste tipo, mesmo que dispondo de meios materiais e de exposições tradicionais, o ecomuseu escapa do comum e inova. Para Évrard, uma coisa era certa: “a comunidade urbana encontrou uma identidade e um instrumento para se

---

<sup>1046</sup> “A decoração, as sebes, depois de 20, 25 anos começamos a usá-las. Nós nos criticamos, as pessoas atiravam a pedra, dizendo: você faria melhor plantando batatas para seus filhos, não se pode comer a relva... os amplos corredores, aquilo que nos fez desenvolvê-los, foram as crianças, a família, eles deviam se beneficiar disso” (tradução nossa). Depoimento de morador do Creusot. In: CRACAP – Centre National de Recherche d’Animation et de Création pour les Arts Plastiques. **Jardins du quotidien**. Maison des Arts et Loisirs du Creusot. LARC, Le Creusot, 1979. p.1.

<sup>1047</sup> HISSARD, Marie-José. Quels paysages, quels yeux ? In: CRACAP, op. cit., p.5.

conhecer a si mesma”<sup>1048</sup>. Segundo ele, a população e seus grupos associativos haviam se apropriado da estrutura criada. A exposição *‘Jardins du quotidien’*, foi uma das ocasiões em que a comunidade urbana voltou-se para si mesma para refletir sobre a vida cotidiana no presente do Creusot. Esta foi o resultado do trabalho conjunto do comitê dos usuários e dos cientistas, e coordenado pelos diretores do ecomuseu, Marcel Évrard e Bernard Clément. Estes últimos foram os responsáveis por introduzir e sustentar a perspectiva da arte na linguagem do ecomuseu e particularmente nesta exposição, não tendo esta sido compartilhada por todos desde o início.

Por sua vez, Évrard, tinha a preocupação artística como algo primordial no trabalho que desenvolveu no Creusot, e ao longo de todo o tempo em que esteve à frente do ecomuseu. Tendo nascido como fruto desta inquietação, o CRACAP se tornou rapidamente o escritório de estudo do museu, onde ele seria concebido. O trabalho em torno dos objetos – de arte ou não – realizado inicialmente por Marcel e Michele Évrard, se torna o pretexto para uma confrontação entre a experiência artística e suas formas na vida cotidiana. Neste encontro, tratava-se da criação de dispositivos “para que as pessoas façam surgir uma consciência e reflitam através da arte”<sup>1049</sup>. Ainda segundo Évrard, “o objeto será, então, revelador para as questões que ele fará nascer”. A arte, neste sentido, seria também, ela mesma, uma forma de se romper com a primazia do objeto, fazendo com que este revelasse uma consciência reflexiva que permitisse “tornar visíveis as coisas invisíveis”. É neste sentido que o museu iria se diferenciar, primeiramente, dos outros museus pensados como clássicos.

Um ponto fundamental para o qual se deve chamar a atenção é o de que, desde o início, o ecomuseu do Creusot foi pensado sob o ponto de vista da arte moderna, de um lado, por atores que pensavam os museus a partir da linguagem artística, e, de outro, de uma sociologia da libertação. Ambas as abordagens – a dos museus de arte e a dos museus ditos de sociedade – combinadas nessa experiência pioneira, tinham o objetivo de engendrar na comunidade um tipo de libertação através da ação museal. Tomando a arte como ponto de partida para processos de criação e de práticas (coletivas), Évrard tem na sua museologia artística a mesma raiz da libertação de consciências que ficaria mais evidente a partir da teoria sociológica de Hugues de Varine. Estes dois pensadores, apesar de partirem de suportes muito distintos – e colocados em oposição em outros

---

<sup>1048</sup> ÉVRARD, Marcel. Le Creusot-Montceau-Les-Mines : la vie d’un écomusée, bilan d’une décennie. *Museum*, XXXII, 4, 1980, p.231.

<sup>1049</sup> ÉVRARD, loc. cit.

museus franceses – conseguiram alcançar um consenso profícuo com a ideia e a prática do ecomuseu. O trabalho com arte tinha o propósito – não muito distinto daquele dos surrealistas – de libertar o observador dos jogos estéticos que teriam formado a sua consciência artística. A ‘libertação’ do objeto, segundo Debary, por um caminho estético com Évrard e político com Varine, se tornaria o operador de uma libertação das pessoas<sup>1050</sup>. A ‘arte nova’ que se desejava expor era uma arte relacional e representava a ruptura com os enquadramentos culturais dominantes da percepção artística.

O debate entre duas soluções aparentemente contrastadas é revelador considerando a ambivalência da tradição museal francesa representada, de um lado, pelos museus de belas artes, e, do outro, pelos museus científicos e técnicos inseridos na tradição inaugurada pelo *Conservatoire national des arts et métiers* ou pelos museus de etnologia. Aqui convém insistir sobre a necessidade do objeto cuja simples presença instaura um modo de comunicação por “deleite” (termo caro à Rivière) que constitui uma coadjuvante em potencial à sua recepção científica<sup>1051</sup>. Esta é, precisamente, a razão pela qual objetos como a maquete animada exposta no Creusot, como objeto múltiplo, plataforma de olhares e de formas de ver, não podem contestar a aura de obra de arte que os atravessa.

A abordagem artística na *re-apresentação* dos restos do passado industrial teria este mesmo sentido de criar um novo tipo de relação entre as pessoas e as coisas no contexto do ecomuseu. Jean Davallon<sup>1052</sup> enfatiza que a “exposição é a mídia da presença [que] reúne fisicamente objeto e visitantes”, e afirma, ainda, que “essa presença do objeto se estrutura em torno de uma ausência: a do conceptor”. Assim, a patrimonialização dos restos industriais coloca em cena uma ausência programada, a dos homens da máquina, ausência sem a qual não se poderia haver uma exposição desse patrimônio<sup>1053</sup>. Logo, para que esses novos objetos do patrimônio passassem a ser vistos como monumentos, ou obras de arte, foi preciso que os sujeitos da história se distanciassem dela para que se fizessem capazes de contemplar a arte contida (ou introduzida) nestes bens. Como o resultado, o tecido urbano é reencenado como “rota patrimonial”, e a comunidade dá vida nova aos vestígios de uma atividade abandonada.

---

<sup>1050</sup> DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes**. Paris: CTHS, 2002. p.36.

<sup>1051</sup> TORNATORE, Jean-Louis. Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels. **L’Homme**, 170, avril/juin, 2004, pp.79-116. p.109.

<sup>1052</sup> DAVALLON (1986, p.275 apud TORNATORE, 2004, p.95).

<sup>1053</sup> TORNATORE, op. cit., p.95.



Fig. 5: Placa indicando a rota do patrimônio industrial no Creusot e arredores.\*

Entre os métodos de coleta e de conservação do patrimônio vivo e da tradição oral, o audiovisual ocupou um lugar de destaque crescente<sup>1054</sup>. As “histórias de vida” refletindo a memória dos trabalhadores da indústria ou da terra, registradas e colocadas em arquivos, completavam as coleções de objetos e a documentação escrita. Entre 1978 e 1979 o ecomuseu iria desenvolver uma parceria com o *Institut National de l'Audiovisuel* (INA)<sup>1055</sup> da França, para que fossem produzidos diversos filmes mostrando entrevistas com habitantes do Creusot. Mais de uma dezena de filmes foram feitos no Creusot, e estes foram utilizados em colóquios e atividades com a população no *Château de la Verrerie*. O principal objetivo era o de fazer com que as pessoas passassem a se ver como atores em sua própria história, e como ‘personagens’ da narrativa do museu. Os filmes foram usados para provocar reações emocionais no público, construindo relatos coletivos. Aqueles que antes eram trabalhadores das indústrias do Creusot, em que os Schneider eram protagonistas, assumem a posição de porta-vozes da história local. Durante as entrevistas, as pessoas mostram objetos que possuem um significado íntimo, e relatam a sua história e sua importância para a história local. Neste caso, as mídias – como câmeras de vídeo e fotografias – asseguram a reencenação dos acontecimentos, ao renovarem a sua narração. Colocando-se entre o público e o espetáculo e mascarando a visão, elas contribuem para construir uma distância, criando a ruptura necessária para que os atores se coloquem no lugar de

<sup>1054</sup> ÉVRARD, Marcel. Le Creusot-Montceau-Les-Mines : la vie d'un écomusée, bilan d'une décennie. *Museum*, XXXII, 4, 1980, p.230.

<sup>1055</sup> Instituto Nacional do Audiovisual – INA.

público, e a performance se complete. Este é um mecanismo que vem sendo usado para operar uma fratura no espaço-tempo do universo industrial e que estabelece as premissas da instituição de um outro tempo (o do presente) e um outro espaço (o do museu) respondendo ao que será o novo ritual da exposição<sup>1056</sup>. Esta capacidade de gerar distâncias – para gerar compreensão e admiração – é implícita às artes, e é através dela, em parte, que a linguagem artística se legitimou no campo do patrimônio industrial.

Os artistas trabalham com os restos, lidam com a perda; como apontam Bellaigue *et al*, sua obra representa a celebração do tempo que passa<sup>1057</sup>. O imaginário que a arte envolve, assim, abole as distâncias, do tempo e do espaço, dando a ela o sentido de universalidade. A arte é, portanto, um dos meios pelos quais a comunidade fala a si mesma, sobre suas práticas, seus costumes, seu saber-fazer e sua vida cotidiana. O patrimônio do Creusot, então, rompe com o paradigma da monumentalidade da cultura erudita para se reafirmar como suporte de valores da vida banal. Com o objetivo de disseminar este patrimônio no interior do grupo, o ecomuseu se constitui como uma rede, funcionando através de diversas “antenas” nas diferentes comunas espalhadas pelo território do Creusot. A ação cultural descentralizada, assim, estabelece para o conjunto da comunidade “um jogo de espelhos reenviando a cada um a imagem daquilo que ele foi ou daquilo que ele vai se tornar”<sup>1058</sup>, e logo, por meio da reflexão coletiva, a comunidade por inteiro se torna um campo de estudos, e cada localidade possui em si elementos de análise e ferramentas de conhecimento sobre situações concretas e sobre a história de todos.

É evidente que não se pode deixar enganar pela ideia de uma imagem do coletivo que representa a totalidade dos membros daquilo que seria a ‘comunidade urbana’, e que reflete como eles se veem. Neste contexto atravessado por uma estrutura de poder em transição, é inevitável que ‘a vontade do grupo’ seja constantemente o resultado de negociações no grupo e não a vontade da maioria, de fato. Como apontou Charles Suaud, a ideia da “base” em si, ou de uma *comunidade de base* – base camponesa, base de trabalhadores, etc. – formando um grupo real, reparável, dotado de

---

<sup>1056</sup> TORNATORE, Jean-Louis. Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels. *L’Homme*, 170, avril/juin, 2004, pp.79-116. p.94.

<sup>1057</sup> BELLAIGUE, M., DESVALLÉES, A. & MENU, M. Mémoires. *ICOFOM Study Series - ISS 27*, 1997, p.20.

<sup>1058</sup> ÉVRARD, Marcel. L’Écomusée de la communauté urbaine le Creusot-Montceau les Mines. *Cracap / Informations*, n.2-3, 1976. p.10.

“necessidades reais” e de uma capacidade autônoma de se exprimir<sup>1059</sup>, é, com efeito, uma ilusão etnográfica – e, no caso dos ecomuseus, uma ilusão museal. O autor, assim, interroga tal noção para questionar o seu uso a partir da ideia de que ela está atrelada a uma concepção de “*autenticidade*” fundada em oposições mais ou menos diretamente conectadas (como as de alto e baixo, elite e massa, representantes e povo, etc.). A “base”, neste sentido, estaria simetricamente na extremidade oposta às instâncias de poder que mobilizam o grupo. Para ser tratada analiticamente, portanto, seria preciso situar claramente cada um dos agentes intermediários nessa relação – o que não acontece quando é utilizado o termo ‘comunidade’ como um conjunto singular e indiferenciado.

Por esta razão a arte no ecomuseu do Creusot não foi usada como um “espelho” – segundo a metáfora adotada por Rivière – em que a comunidade vê a si mesma e se admira, correndo o risco, como previsto por Marc Maure, de se apaixonar pela própria imagem, se fechando em si mesma<sup>1060</sup>. Na verdade, a arte no ecomuseu, da maneira pensada por Évrard, tem o papel de colocar questões e suscitar diálogos entre pontos de vista distintos, fazendo com que a relação comunitária seja um motor para a conscientização e evolução do grupo.

Não é por acaso que o Creusot se tornou um modelo e uma referência tanto para museus etnográficos quanto para museus de arte contemporânea. Tendo o social como objeto e como centro de ação, e contando com a participação de etnógrafos trabalhando em parceria com a população local, o ecomuseu também contava com a presença de personalidades que circulavam no mundo das artes, como colecionadores e museólogos que vinham de galerias parisienses para atuar em um projeto inovador, além de portar em seu seio o CRACAP, que era, de fato, um centro de arte contemporânea.

Através do CRACAP, o museu fazia a aproximação no campo entre sensibilização ao patrimônio local e sensibilização à criação artística, diferenciando-se da maioria dos museus tradicionais de arte moderna e contemporânea que, em geral,

---

<sup>1059</sup> SUAUD, Charles. Le mythe de la base. **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 52-53, juin 1984. p.57.

<sup>1060</sup> MAURE, Marc. Mirror, window or showcase? The museum and the past. In: ANNUAL CONFERENCE OF INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (29) / REGIONAL ICOFOM MEETING FOR LATIN AMERICA AND THE CARIBBEAN – ICOFOM LAM (15). Alta Gracia, Córdoba, Argentina. 5 / 11 october 2006. **Museology – a field of knowledge. Museology and History**. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35. 2006. Org. and edited by Hildegard K. Vieregg, Mónica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller. p.361.

eram criados a partir de uma dissociação entre o patrimônio artístico e a arte vivida<sup>1061</sup>. Partindo desta proposta – que estava nos primórdios do projeto desenvolvido por Évrard – o ecomuseu do Creusot iria não apenas fazer nascer um modo de descolonizar os objetos em um museu, mas daria vida também a um novo tipo de interpretação artística, através da ruptura com a “uniformização vertiginosa”<sup>1062</sup> das coleções formadas a partir do enquadramento da história da arte moderna, colocando em primeiro plano o papel dos artistas locais – deixados de lado ou colocados nas reservas nas principais instituições das metrópoles francesas.

### 2.3 A comunidade como performance: o museu entre realidade e representação

Além da modificação fundamental da noção de público e de suas relações com o patrimônio, a nova museologia se preocupou em fazer surgir um conceito global de patrimônio. Como afirma Desvallées, mais do que conceber coleções de história natural, de objetos de arte, de objetos científicos ou de objetos técnicos por eles mesmos, os novos museus – como os ecomuseus, ou museus de outros tipos que adotavam uma perspectiva inovadora sobre o patrimônio – pensam os seus objetos em termos de suas relações com o meio natural e cultural, percebidos como um todo herdado pelas pessoas, que se apropriam deste patrimônio para transmiti-lo, tendo consciência das transformações que se dão em razão do ato mesmo da criação (e da destruição)<sup>1063</sup>. Na prática as novas concepções do patrimônio, que acarretaram uma nova concepção do museu e da musealização, conduziu a abordagens interdisciplinares e pluridisciplinares dos museus, que passaram a ser vistos como entidades fluidas e permeáveis por diversos tipos de performances do social.

Assim, juntamente com a elaboração da nova museologia que nasceu na década de 1980, acompanhando a aventura ecomuseológica, se engendra uma nova museografia, como um conjunto de práticas pensadas como inovadoras e que pretendiam revolucionar o fazer museológico da época. Esta nova museografia: (1) tende a fazer desaparecer a distância entre o espectador e o objeto musealizado, criada

---

<sup>1061</sup> DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.28.

<sup>1062</sup> Mais do que uma uniformização há aqui um nivelamento da arte nos museus, o que faz destes últimos menos instituições críticas e mais “supermercados” de valores. BELLAIGUE, Mathilde. Mémoire, espace, temps, pouvoir. **ICOFOM Study Series - ISS 22**, 1993, p. 28.

<sup>1063</sup> DESVALLÉES, op. cit., p.21.

no século XIX; (2) ao mesmo tempo, ela guarda um espaço para uma certa distância já existente no objeto obsoleto ou no objeto exótico musealizados, e que acabam sendo usados como elementos de base da sua linguagem; (3) ela cria uma linguagem própria colocando em conversação o objeto já distanciado e o objeto do uso cotidiano; (4) deste fato ela criou um gênero novo que não é apenas a expressão de uma realidade científica, mas uma criação, do mesmo modo que a obra de um artista – a qual se pode dar o termo de cenografia. Assim, a museografia dos ecomuseus e museus comunitários coloca em cena uma expressão museológica do real, na qual os elementos ‘familiares’ e ‘exóticos’ do real são reencenados e um novo tipo de diálogo se estabelece entre eles. A bricolagem aqui é artística, mas também é social, porque a arte no ecomuseu não se apresenta divorciada da sociedade na medida em que é criada – ela é expressão social, produtora de socialidades, e se assume como tal.

Há uma diferença ontológica entre uma realidade e os modos pelos quais os museus a re-apresentam. Os museus oferecem algo a mais para os seus públicos, algo que está além do mundo das coisas comuns que existem fora da cadeia museológica. Em outras palavras, há algo na performance museal que não há na vida profana.

Os espectadores, em geral, têm consciência do momento em que a performance acontece. No cenário de um museu ou no palco, uma ‘presença’ se torna manifesta. Algo ‘aconteceu’. Os atores tocaram ou comoveram a plateia, e um tipo de colaboração nasce, na forma de uma vida teatral coletiva e especial. Essa intensidade da performance foi chamada de “fluxo” por Mihaly Csikszentmihalyi<sup>1064</sup>, e ela pode ser definida aqui como uma *força dialógica* que transporta, tanto os atores como a plateia, para um outro nível de existência. O museu, no encontro entre objetos e espectadores, transporta-os a um meio que não é o da vida real, mas que é, ainda assim, real.

Pode-se dizer que depois que um objeto é removido de um contexto anterior e ele adentra o cenário do museu, uma grande parte do seu passado é deixada para a imaginação. No caso dos ecomuseus, em que os objetos são musealizados *in situ*, algo precisa acontecer para que se instaure a performance de todo o grupo. Com este fim, objetos são transportados de um lugar para outro, máquinas se tornam monumento, residências viram palco, e a ‘comunidade’ começa a criar um discurso sobre si mesma.

A musealização, logo, é muito mais um processo subjetivo do que objetivo. Para Shärer, uma razão essencial para isto está no fato de que, graças a sua durabilidade

---

<sup>1064</sup> CSIKSZENTMIHALYI (1975, p.35-36, apud SCHECHNER, 1985, p.10).

física, as coisas geralmente sobrevivem aos sistemas de significados de que fizeram parte em sua vida primeira<sup>1065</sup> – o que está comumente ligado a um valor performativo que lhes teria sido atribuído no passado, justificando a sua durabilidade no presente. O que os museus musealizam, em última instância, não é a coisa em si, mas todas as relações que ela pode encenar, e os valores produzidos nessas performances. Nesse processo, a plateia sabe onde está traçada a linha entre a mera realidade e o teatro. As emoções do espectador, a partir do momento em que a performance tem início, são reais no novo estado que passam a experimentar.

A base dos museus, assim como a do teatro, é a apresentação. Esta essência – que pode ser traduzida como *teatralidade* em um caso, e *musealidade* no outro – constitui uma maneira de olhar para as coisas em seus contextos de origem como se estas lhes fossem estranhas, ou uma maneira de tornar banais as coisas que são aparentemente exóticas. Performances teatrais encenam repetições como se fossem novidades. Uma plateia teatral vê o material da vida real apresentado (ou re-apresentado) de uma maneira nova e significativa. Mas, é claro, segundo Turner, não se trata apenas de uma simplificação ou ordenação emocional e cognitiva das experiências que são caóticas na ‘vida real’. Trata-se mais de uma questão de se levantar problemas sobre os princípios ordenadores considerados aceitáveis na “vida real”<sup>1066</sup>. O teatro é uma criação a partir da *recriação* do mundo – e neste sentido ele não difere muito do trabalho realizado pela musealização.

### 2.3.1 Entre o “ser” e o “não ser”: a indeterminação na performance

Em uma performance o ‘eu’ é dividido ao meio. Segundo Turner ele se torna algo que alguém ao mesmo tempo é e o que alguém vê, ou, mais ainda, algo sobre o que se pode atuar como se fosse um outro<sup>1067</sup>. Entre os múltiplos ‘eus’, o diálogo, então, ocorre dentro do próprio ator e de cada um dos espectadores. A eles é oferecida a chance de atuarem sobre si mesmos. Para tornar este processo possível, uma performance envolve uma separação, uma transição (ou liminaridade), e uma

---

<sup>1065</sup> SCHÄRER, Martin R. *Museology and History*. **ICOFOM Study Series** - ISS 35, 2006, p. 35-51. p.36.

<sup>1066</sup> TURNER, Victor. *Images and reflections: ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance*. In: \_\_\_\_\_. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988. p.27.

<sup>1067</sup> *Ibidem*, p.25.

incorporação<sup>1068</sup> (ou restauração), sendo cada uma dessas fases cuidadosamente marcadas. Em iniciações as pessoas são transformadas permanentemente, enquanto que na maioria das performances as transformações são temporárias (transportações). Como as iniciações, as performances ‘fazem’ de uma pessoa, uma outra. Mas, como aponta Schechner, diferentemente das iniciações, geralmente em performances o *performer* tem de volta o seu ‘eu’ anterior. A performance em si mesma é liminar, análoga aos ritos de transição<sup>1069</sup>. A *liminaridade* é, de fato, um aspecto importante do teatro, porque ela instaura a lacuna entre a vida social e o gênero da performance, e este caráter liminar é inerente a todos os gêneros de representação.

Um “limen”, como foi definido na teoria de Arnold van Gennep, diz respeito a um “limiar”, e o autor usa o termo para se referir ao estágio central das três fases dos “ritos de passagem”. Nestes processos, os rituais separam membros específicos de um grupo da vida cotidiana, posicionando-os em uma espécie de limbo, que constitui um lugar jamais ocupado por eles antes, e, em seguida, retornando-os, modificados de alguma maneira, para a vida mundana<sup>1070</sup>. Os ritos de passagem, sendo ritos de separação, implicam a separação da estrutura. É ao se separar da sua própria estrutura que uma sociedade ou um grupo consegue olhar para ela, admirar os seus próprios valores e, em momentos mais raros, até mesmo repensá-los. Como um rito incompleto, o teatro tem o seu foco no estágio liminar do ritual. Ele realiza a transportação que pode ou não implicar na transformação dos atores envolvidos.

Sendo o ritual a mediação entre a forma e a indeterminação, e a liminaridade o estágio do ritual que adere ao indeterminado e que evidencia as ambiguidades da sociedade, a performance pode ser entendida como um momento de reflexão porque ela expõe o caos na estrutura social (ou a possibilidade do caos). Museu e teatro são instâncias nas quais as fronteiras entre realidade e fantasia são, com frequência, imprecisas. O estado liminar que é gerado no teatro e nos museus é implícito no espaço entre um ator e sua máscara. Segundo Schechner, a distância entre o personagem e o ator permite que se insira um comentário<sup>1071</sup>. É precisamente por isso que para que o ator tenha sucesso é preciso que ele ou ela nunca perca o contato com o seu ‘eu’ verdadeiro. A máscara não é uma mentira, ela constitui simplesmente um estado liminar

---

<sup>1068</sup> VAN GENNEP (1980 [1960] apud TURNER, 1988).

<sup>1069</sup> SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. p.20.

<sup>1070</sup> TURNER, op. cit., p.25.

<sup>1071</sup> SCHECHNER, op. cit., p.9.

no qual alguma coisa ou alguém pode ser si mesmo e ao mesmo tempo não ser. Para Goffman, as máscaras que usamos em nossas vidas diárias podem representar a concepção que formamos de nós mesmos, o papel que nos esforçamos para desempenhar – a máscara é o nosso ‘eu’ mais verdadeiro, o ‘eu’ que gostaríamos de ser<sup>1072</sup>. Então, na maioria das vezes, a liminaridade contém mais informação sobre a realidade do que a própria realidade.

Referindo-se a este mesmo fenômeno, aquilo que Turner pretendeu com o conceito de *communitas* pode ser definido como um estado de separação da estrutura – a antiestrutura – em que pessoas perdem momentaneamente o que antes tinham de individualidade e diferenciação e passam a viver em um outro plano de existência em que é possível estabelecer novas relações, ou, melhor, relações lúdicas com os mesmos elementos já presentes na vida diária. O que ocorre, entretanto, é que neste estado momentâneo há a exaltação da própria estrutura – para a qual os indivíduos poderão retornar logo adiante – e é neste fato que está a sua potência e a sua maior relevância para o estudo antropológico.

A performance é um apelo pela criação permanente de uma nova postura em relação aos ‘velhos’ e familiares aspectos do mundo. Na ocasião em que um indivíduo interpreta um papel, “ele implicitamente demanda que os seus observadores levem a sério a impressão que lhes é fornecida”, e, na relação que é, então, estabelecida, os observadores são convidados a acreditar “que o personagem que eles veem de fato possui os atributos que parece possuir”<sup>1073</sup>. A crença naquilo que é representado é, com efeito, uma crença na crença do ator em sua própria performance, e esta é, de fato, uma pré-condição para que a plateia seja transportada com o *performer*. Naquele momento em que o *performer* está “*betwixt and between*”<sup>1074</sup>, nas palavras de Turner, ele ou ela não deixa de ser ele mesmo ou ela mesma ao se tornar um outro, o fato é que “múltiplos *eus* coexistem em uma tensão dialética não resolvida”<sup>1075</sup>. Respondendo a esta tensão, Fabian apresenta a tese segundo a qual “se ‘ser ou não ser’ é a pergunta, então ‘ser e não

---

<sup>1072</sup> PARK (1950, p.249 apud GOFFMAN, 2008, p.62).

<sup>1073</sup> GOFFMAN, Erving. Performances. Belief in the part one is playing, p.61-65. In: BIAL, Henry (ed.). **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008. p.61.

<sup>1074</sup> “Nem lá, nem aqui” (Tradução nossa). TURNER, Victor, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1988, passim.

<sup>1075</sup> SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. p.6.

ser” – a concepção mais sucinta da performance na visão do autor – “pode ser a resposta”<sup>1076</sup>.

### 2.3.2 Ação regenerativa, ou como opera a performance museal

Localizado em uma posição liminar entre mundos de significados, o teatro tem a sua gênese específica baldada naquilo que Schechner descreveu como a “restauração do passado”. Com efeito, para este autor, a principal característica da performance é o *comportamento restaurado*. O comportamento se encontra, notadamente, separado daqueles que se comportam; ele pode ser armazenado, transmitido, manipulado, transformado<sup>1077</sup>. Por esta razão, todo comportamento pode ser repetido, o que justifica a crença recorrente na restauração de comportamentos do passado – e no fato de que museus podem restaurar o passado. Performance, então, significa “nunca pela primeira vez”; na visão de Schechner performance é um comportamento ligado a um “comportar-se duas vezes”. Como define o autor,

Restored behavior can be put on the way a mask or costume is. Its shape can be seen from the outside, and changed. [...] Existing as “second nature”, restored behavior is always subjected to revision. This “secondness” combines negativity and subjunctivity.<sup>1078</sup>

Schechner classifica o comportamento restaurado como uma projeção do “meu eu particular” ou uma restauração de um passado histórico verificável, ou – mais comumente – como uma restauração de um passado que nunca ocorreu<sup>1079</sup>. Neste último caso, no qual o passado é inventado no presente como se fosse ‘real’ ou ‘correto’, a performance é válida pelos seus efeitos no presente. A tradição ‘fabricada’ é um patrimônio que é adquirido no presente, e no presente ela pode ser efetivamente utilizada. Esta ocorrência frequente, de uma performance que cria o passado ao ‘repeti-lo’, pode ser pensada como uma *‘invenção verdadeira’*, uma noção que, na prática, é familiar aos museus. De modo que uma performance ‘funcione’, o comportamento

<sup>1076</sup> FABIAN, Johannes. Theater and anthropology, theatricality and culture, p.208-215. In: BIAL, Henry (ed.). **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008. p.212.

<sup>1077</sup> SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. p.35.

<sup>1078</sup> “O comportamento restaurado pode ser colocado no lugar de uma máscara ou indumentária. A sua forma pode ser vista de fora, e pode ser mudada. [...] Existindo como uma “segunda natureza”, o comportamento restaurado está sempre sujeito à revisão. Esta “secundidade” combina negatividade e subjuntividade” (tradução nossa). Ibidem, p.37.

<sup>1079</sup> Ibidem, p.38.

restaurado deve ser capaz de convencer a plateia de sua legitimidade. Como resultado, o significado surgirá na memória, na cognição do passado, e ele dirá respeito à negociação sobre o “encaixe” entre passado e presente<sup>1080</sup>. Os significados nos museus atuam como laços que conectam as pessoas a outras pessoas, e pessoas ao seu fluxo de identidades do presente. Ao atuarem na restauração do passado, os museus produzem tais ‘invenções verdadeiras’ que permitem ao passado se ajustar ao presente, e vice-versa. Eles acomodam os restos, ao criarem novas pontes entre passado e presente. A ação do museu tem essa natureza regenerativa.

A *ação regenerativa* pode ser vista em muitos exemplos conhecidos de museus que foram criados no momento seguinte e no local exato em que algo desaparece. Ao nos remetermos aos anos 1970, na França, e à comunidade urbana do Creusot, vemos como o passado é restaurado no presente, no interior de uma complexa rede de negociações significativas. O que aconteceu lá, no final dos anos 1960, foi a ruína de um império industrial que levou ao rearranjo de seus restos de modo que fosse pensado, em seguida, um novo modelo de museu, no local em que os antigos símbolos industriais da região se tornaram monumentos nostálgicos dos ‘tempos antigos’. O Creusot, assim, nos anos 1970 e 1980, após ser um templo para a indústria, se torna um teatro para a memória de uma localidade que desejava revolucionar a sua história graças ao museu.

O ecomuseu do Creusot foi definido por alguns dos autores que o estudaram, como um caso particular em que os restos de um passado fortemente esquecível lutavam para ser lembrados através da rerepresentação da história e das relações sociais do passado. Por outro lado, tentando restaurar o passado a partir de suas cicatrizes, o Creusot se tornou uma outra coisa, e os objetos que seriam preservados como valioso patrimônio daquele grupo nunca mais foram vistos com os mesmos olhos que os viam em suas vidas profanas. Depois que a indústria se foi, e a performance do museu tomou forma, eles se tornaram os produtos raros de uma atividade que já não poderia mais produzi-los<sup>1081</sup>. Mais recentemente, estes passaram a constituir peças de coleções, funcionando como testemunhos das relações sociais de que faziam parte.

Ao analisar este processo de ‘valorização das sobras’ da indústria na região do Creusot, Thierry Bonnot chama a atenção para a transformação pela qual passaram os objetos banais das indústrias na França, a partir dos ‘novos’ processos de musealização

---

<sup>1080</sup> TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982. p.75.

<sup>1081</sup> BONNOT, Thierry. **La vie des objets**. D’ustensiles banals à objets de collection. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2002. p.6.

que tiveram início com os ecomuseus. Ele observa a biografia de objetos como os artigos de cerâmica que foram produzidos na usina de Langeron, fechada em 1957, e expostos em 1974, em uma das primeiras exposições do jovem ecomuseu da comunidade do Creusot-Montceau – inaugurada “fora dos muros” do museu, mas em seu território de estudo. Estes são elevados ao estatuto de elementos do patrimônio, no mesmo título que as cartas medievais, utensílios arcaicos e outras esculturas clássicas<sup>1082</sup>. Esses objetos “banais” eram expostos sinuosamente, alinhados ou suspensos, iluminados e protegidos por vidros, exibindo-se com legendas nesta exposição que marcava uma mudança relevante para o autor. Eles eram produtos de um passado recente, e representavam a história de uma empresa familiar criada em torno de 1820, e estavam, naquela ocasião, adquirindo o valor de objetos históricos, mas também de objetos de arte. Para além do fato de que a posição destes objetos no espaço social – da usina à vitrine, etc. – participa da construção de seu estatuto e revela a mudança do olhar posto sobre eles, o autor se pergunta como é possível se apreender esse fenômeno através do qual uma coisa não será jamais somente um produto industrial, ou somente uma cerâmica, ou somente um elemento do patrimônio. É preciso considerar que o objeto será tudo isso, mas nunca ao mesmo tempo; ou talvez ele não será jamais tudo isso. Neste sentido, esses objetos devem ser pensados a partir dos seus diferentes “*estatutos sociais*”<sup>1083</sup>, isto é, sendo localizados simbolicamente nos diferentes momentos de suas biografias ao entrarem para a cadeia patrimonial.

A noção de biografia do objeto material nos ajuda a pensar o contraste que nasce no momento em que se tornam patrimônio objetos que ainda são, no mesmo intervalo de tempo e quase no mesmo lugar, produtos industriais e objetos de troca<sup>1084</sup>. Uma antropologia desses objetos, então, evidencia que as coisas são, em si, as próprias trocas, elas são os percursos cristalizados, representam toda a biografia que se deu até o momento do encontro com o espectador no museu. O museu tem acesso às várias “esferas” dos objetos de que se têm conhecimento, a suas várias máscaras, transportando-as para o momento do encontro com o público. Os museus, assim, criam aproximações entre os tempos e as esferas sociais separadas pela ordenação da história das pessoas e das coisas.

---

<sup>1082</sup> BONNOT, Thierry. **La vie des objets**. D’ustensiles banals à objets de collection. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2002. p.3.

<sup>1083</sup> Ibidem, p.4.

<sup>1084</sup> Ibidem, p.5.

No Creusot, os produtos da indústria cerâmica local adquiriram, após o fechamento dos sítios de produção, um valor econômico em grande parte superior, ou mais relevante do que seu valor usual e comercial inicial. Estes produtos da indústria cerâmica da região, depois de vinte anos fora do circuito comercial clássico, substituídos em suas funções iniciais por outros objetos, se tornam objetos de coleções, encontrando um novo valor comercial no mercado de antiguidades<sup>1085</sup>. Por meio deste processo de reatualização dos valores patrimoniais, o museu desempenha um papel preponderante na construção e evolução do estatuto social dos objetos suscitando a admiração. Ele age sobre o valor comercial das coisas assim como sobre o seu valor dito patrimonial e, portanto, desempenha um papel na construção social de categorias de objetos dignos de serem conservados<sup>1086</sup>. No âmbito do patrimônio local, os ecomuseus ajudam a estabelecer valores. A coisa de família é a coisa de que não se estima o valor, exceto quando esta se faz patrimônio pelo museu.

O museu, aqui, é responsável pela *regeneração da realidade* que, talvez, jamais existira, e que, ainda assim, ganhava vida. Com o rótulo de ‘ecomuseu’, esta instituição assume o papel de restituir as pessoas daquilo que perderam. Essa restituição, no entender dos seus ideólogos, se dá através da regeneração dos laços emocionais com o passado, ou com o que as pessoas imaginam dele. A performance, então, preenche os espaços deixados pela dilapidação do tempo, restaurando o tecido emocional. Por atuar diretamente nas relações das pessoas com as coisas, o museu pode prolongar a vida de um objeto ou consagrar a sua morte. Na vida social das coisas é sempre possível matar um objeto, ao encená-lo como se a sua posição social houvesse sido sempre a mesma, como se ele não vivera, reificando a sua permanência – posição esta recorrente em muitos museus tradicionais. Objetos, como as pessoas, não são permanentes, ainda que acreditemos, em diversas situações, em sua estabilidade prolongada.

Sendo assim, museus não lidam com o passado, mas com aquilo que é possível fazer dele. Neste sentido, a história não é o que aconteceu, mas o que é codificado e transmitido. A performance não é a mera seleção de dados arrumados e interpretados; ela é o próprio comportamento “e carrega nela mesma conteúdos originais, fazendo deles o objeto para interpretações mais profundas, a fonte do estudo mais fundo”<sup>1087</sup>. E,

---

<sup>1085</sup> BONNOT, Thierry. **La vie des objets**. D’ustensiles banals à objets de collection. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2002. p.6.

<sup>1086</sup> Ibidem, p.106.

<sup>1087</sup> SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. p.51.

portanto, re-lembrar não é a mera restauração de um passado intacto, mas é dispô-lo em uma relação viva com o presente<sup>1088</sup>. Museus representam o passado, e também a nossa relação – como atores no presente – com este passado. Desta relação depende o seu futuro.

A performance no ecomuseu é performance evolutiva – ela tem começo, meio e fim. Estas diferentes fases da existência da instituição estão ligadas às vontades e necessidades da população local. Hoje, a região industrial do século XIX do Creusot mostra que a continuidade do ecomuseu se resumiu na existência de um museu tradicional com pouca ou nenhuma participação dos habitantes. Entre 1984 e 1985, a fábrica, a companhia siderúrgica que operava ali, e onde havia dezenas de construções industriais enormes dos séculos XIX e XX, é percebida como o cenário de uma sociedade que faliu. A ‘comunidade urbana’ se tornou um órgão do Estado que chega a envolver atualmente os moradores de outras cidades dos arredores, que, em geral, não vêm se mostrando desejosos desta generalização<sup>1089</sup>. Não há mais a necessidade de um comitê de usuários. As atividades do museu do Homem e da Indústria se resumem àquelas que acontecem dentro das paredes do *Château de la Verrerie*. É com base nesta evolução que Varine explica que o ecomuseu não é uma aventura linear, ele é naturalmente comunitário e trabalha na duração<sup>1090</sup>. Quando, em meados dos anos 1980, Marcel Évrard e Mathilde Bellaigue deixam o ecomuseu por questões políticas – tendo sido Évrard, ele mesmo, acusado de paternalismo – uma nova fase da vida da instituição tem início no Creusot.

---

<sup>1088</sup> TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982. p.86.

<sup>1089</sup> Segundo afirmou Mathilde Bellaigue, que possui uma propriedade na região. Comunicação pessoal, Paris, 5 de abril de 2012.

<sup>1090</sup> VARINE, Hugues de. L'écomusée (1978). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992, passim.



Figs. 6 e 7: À esquerda, placa indicando o prédio da ‘Comunidade urbana’ no Creusot\*. À direita, a ‘marca’ da comunidade nos carros dos funcionários municipais\*.

Gradativamente novas formas de gestão, acompanhadas de uma nova política de aquisição, são colocadas em prática. O museu se volta para sua coleção, e passa a adquirir os dejetos da indústria, e principalmente aqueles escolhidos por critérios estéticos ou históricos – entre eles, uma grande quantidade de peças de cerâmica e cristais. A dimensão do histórico é finalmente redirecionada para a vida dos Schneider no Creusot, de modo que se pretende reapropriar uma história de dominação que por muito tempo assombrou a população local. Os Schneider voltam a habitar o *Château de la Verrerie*, através de seus objetos, mas seriam eles os mesmos de antes?



Figs. 8 e 9: Fachada atual do Museu do Homem e da Indústria, no *Château de la Verrerie*, e a sua exposição permanente. Creusot, 2012\*.

Em 1990, o ecomuseu dá início às investigações prévias a uma exposição sobre “a dinastia Schneider”. O projeto de fazer uma exposição de caráter histórico sobre os Schneider seria realizado, tendo este existido desde o início do ecomuseu<sup>1091</sup>, mas tendo sido considerado um tema difícil e sensível para a comunidade. Em 1994, Patrice

<sup>1091</sup> Segundo afirma Bellaigue em entrevista à Debary. DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.107.

Notteghem, então diretora do ecomuseu, apresentaria o projeto para a exposição a ser realizada no ano seguinte, e, nesta ocasião, justifica a importância desta iniciativa no fato de que “no Creusot, nós jamais abordamos o desaparecimento dos Schneider”<sup>1092</sup>. A exposição mobilizaria o ecomuseu, a *Académie Bourdon*<sup>1093</sup>, e Dominique Schneider, herdeira e romancista que escrevera sobre a história de sua família. Ela aceita a ideia da exposição colocando duas condições: que ela se associasse ao projeto, e que nele participasse um museu célebre, que no caso iria ser o *Musée d’Orsay*. Caroline Matthieu, conservadora do *Musée d’Orsay* e curadora da exposição, conta como este projeto de uma exposição conjunta já havia sido proposto à Évrard desde a década de 1980, “mas ele negava completamente os Schneider”<sup>1094</sup>. Fato é que a realização da exposição pelos dois museus, com a participação de Dominique Schneider, a coordenação de uma instituição de prestígio parisiense, e a reunião de um vasto acervo de objetos pessoais dos Schneider ou ligados à história da indústria, iria concretizar a mudança drástica que acontecia no museu do Creusot.

### 2.3.3 Em direção a uma museologia relativa: a plateia como experiência

Como afirmou Oscar Wilde, “é o espectador, e não a vida, o que a arte de fato reflete”<sup>1095</sup>. A performance – como a arte de se doar a uma plateia – é, com efeito, distinta daquilo que chamamos de vida, ou de realidade. Museus não são vitrines da ‘vida’, mas plataformas para performances. Do mesmo modo, os museus não são concebidos como espelhos de seus espectadores, o seu trabalho é o de apresentar uma versão reflexiva de suas plateias. A performance é sempre uma performance *para* alguém: é a plateia que a reconhece e a valida como performance. Museus são dialógicos porque são, em geral, concebidos como meios entre culturas, indivíduos, imaginários e experiências. Como um *fenômeno performativo*, um museu é feito daquilo que apresenta. E, por esta razão, ‘visitantes’ só podem ser entendidos como experiências imprevisíveis, ou expectativas.

---

<sup>1092</sup> NOTTEGHEM (1994, p.42 apud DEBARY, 2002, p.107).

<sup>1093</sup> Centro de arquivos industriais e de promoção da cultura científica, ligada à *Fondation Arts et Metiers*, em Paris.

<sup>1094</sup> DEBARY, Octave. *La fin du Creusot ou L’art d’accommoder les restes*. Paris: CTHS, 2002. p.108.

<sup>1095</sup> “It is the spectator, and not life, that art really mirrors” (tradução nossa). WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. London: Penguin popular classics, 1994. p.6.

Como o fértil movimento da nova museologia demonstrou nas últimas décadas, museus não apenas apresentam uma performance para os seus públicos, mas eles apresentam os públicos na performance. Logo, o paradigma da performance para os museus instaura a noção de que os ‘visitantes’ deveriam participar ativamente como atores culturais, e não como consumidores passivos. A plateia é um agente naqueles que se intitulam os ‘novos’ museus participativos – e esta é, talvez, a razão principal para o seu êxito. Essas instituições em que identidades são expostas e exploradas estão muito familiarizadas com as diferenças. Ao invés de oferecerem o mesmo conteúdo para todos, uma instituição participativa coleta e compartilha conteúdos diversos, personalizados e cambiantes, que são coproduzidos com os públicos<sup>1096</sup>. O que é coletado e valorizado aqui não são objetos ou sujeitos, mas as experiências que nascem de suas interações. O trabalho do museu, no melhor dos cenários, é o de dar algo e receber algo em troca.

Por tudo isso, a questão do papel da teatralidade e da performance para se adquirir conhecimento sobre outras culturas e sobre a nossa própria é um problema que nos forçará a questionar o próprio conceito de cultura como definidor das identidades, porque as identidades são elas mesmas liminares. De acordo com Fabian, levar a teatralidade a sério pode nos conduzir a questionar a equação da existência social com identidade cultural<sup>1097</sup>. A cultura é, então, um resultado de diálogos significantes que produzem a ideia de identidade, isto é, de se pertencer a uma certa performance.

O diálogo é um encontro de experiências, mas também um encontro de expectativas, que são o principal ingrediente da performance. O ‘Outro’ é, de fato, uma parte intrínseca da performance. Com efeito, é geralmente esse ‘Outro’, às vezes elusivo, na plateia – que configura uma plateia imaginada que existe no interior do próprio ‘eu’ – que dita a performance. Para Fabian, o maior desafio da tolerância intercultural não é o de aceitar, por princípio filosófico ou político, os valores e crenças da outra cultura. Ao contrário, o confronto real com a alteridade em todas as suas formas diárias de autoapresentação requer coragem, imaginação e prática<sup>1098</sup>. Performances não são toleradas ou aceitas, elas são experienciadas e vividas.

Em museus em que a plateia é também o *performer* (museus comunitários ou ecomuseus), ou seja, nos quais os criadores se colocam na posição de ‘visitantes’, os

---

<sup>1096</sup> SIMON, Nina. **The Participatory Museum**. Santa Cruz, California: Museum 2.0, 2010. p.iii.

<sup>1097</sup> FABIAN, Johannes. Theater and anthropology, theatricality and culture. p.208-215. In: BIAL, Henry (ed.). **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008. p.212.

<sup>1098</sup> *Ibidem*, p.214.

dois papéis são encenados em diferentes momentos da performance. Isso significa que é um mito a ideia segundo a qual o ecomuseu *é* a realidade. Todo museu é uma representação, e a metáfora do espelho já foi quebrada. Como já vimos, museus acrescentam algo a mais à realidade, e esta parte adicional das coisas musealizadas é a performance.

Se pensarmos nestas instituições em que a ação está voltada para as *populações*, que assumem o papel de *público* em suas próprias performances – dividindo-se em duas partes na teatralização (ou musealização) da realidade – como consequência deste processo, temos um questionamento da autonomia da arte nessas esferas culturais, e uma renovação da relação entre a arte e a sociedade<sup>1099</sup>. Esta tentativa de rearticulação entre as práticas artísticas e os grupos sociais concretos situados em um território passam a funcionar como uma busca de ancoragem local e de trabalho de proximidade que contribuem a desenhar os contornos “de configurações territorializadas da atividade cultural”<sup>1100</sup>. Este encontro entre os coletivos engajados em suas ações e os territórios com potencial de patrimonialização tem como consequência final uma convergência ou adequação entre uma parte e outra, na produção de relações renovadas das pessoas com o meio e, notadamente, com si mesmas. Como vimos este é o objetivo final do ecomuseu.

A consequência desta readaptação das pessoas às coisas, e vice e versa, é um *empodeiramento* das pessoas pelo seu patrimônio. O trabalho do museu é sempre o de uma ‘apropriação’ das coisas do real. Essa apropriação, conjunturalmente, pode se manifestar como um ato de dominação ou como um ato de resistência. Apropriar-se – ou, no mesmo sentido, se reapropriar – é *fazer seu*, é tornar alguém proprietário de alguma coisa da qual este foi despossuído no passado. Assim, se apropriar de sua própria cultura, se fazer sujeito de sua própria história e em seu próprio *museu*, é uma forma de retomada de poder, como foi definida pela museologia dos últimos anos. “Empodeirar” – ou o termo em inglês “*empower*” – é a expressão que melhor descreve o meio de ação desses museus. Ele quer dizer “dar o poder”, ou “tornar mais forte e mais confiante”<sup>1101</sup>, e ele está ligado a uma tomada de consciência dos sujeitos sobre sua própria identidade, sua cultura, sua sociabilidade e sua ação.

---

<sup>1099</sup> TORNATORE, Jean-Louis et PAUL, Sébastien. Publics ou populations? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires». In : DONNAT, Olivier et TOLLILA, Paul (dir.) **Le(s) public(s) de la culture**. Politiques publiques et équipements culturels. Paris, Presses de Sciences Po, vol. II (cédérom), 2003, p.299.

<sup>1100</sup> TORNATORE, loc. cit.

<sup>1101</sup> Oxford dictionary, in: <<http://oxforddictionaries.com/>>.

Museus já foram definidos como templos, na era do seu poder inquestionável, e como fóruns quando passaram a ser caracterizados como instituições modernas e meios de comunicação. Em sua concepção contemporânea, com o desafio de representar diferentes Outros em suas mais honestas interpretações, os museus tiveram que aprender como apresentar identidades em processo e sociedades fluidas – e nós, como plateia e também como pesquisadores, passamos a perceber que uma museologia reflexiva e relativa é possível. Finalmente, o fenômeno do *museu* já demonstrou que não há diálogo onde não há diferença. Por esta razão, na perspectiva de uma análise social, em vez de pensar os museus como templos ou fóruns, palácios ou cemitérios, pode ser muito mais útil pensá-los como *palcos*.

## Capítulo 5:

### Ouvir os Outros: a *automusealização*, entre o teatro e a sacralidade



*Écomusée d'Alsace, 2011\**.

***“...rien n’exclut que le désenchantement et le réenchantement du monde soient concomitants mais non pas nécessairement pour les mêmes, ni dans les mêmes termes, ni aux mêmes lieux.”<sup>1102</sup>***  
(Marc Augé – ‘Les Lieux de mémoire du point de vue de l’ethnologue’, 1989).

---

<sup>1102</sup> “...nada exclui que o desencantamento e o reencantamento do mundo sejam concomitantes, ainda que não necessariamente pelos mesmos, nem nos mesmos termos, nem nos mesmos lugares”. (tradução nossa). AUGÉ, Marc. Les Lieux de mémoire du point de vue de l’ethnologue. **Gradhiva**, n. 6, 1989, pp.3-12.

Em dezembro de 2011, em uma visita à região da Alsácia, na França, descobri um museu – autointitulado de ‘ecomuseu’ – cuja performance estava voltada para a reconstituição de um passado a partir da preservação do patrimônio rural local. Este “museu vivo”<sup>1103</sup> apresenta ao público um vilarejo rural alsaciano do início do século XX, em que as artes e tradições populares da região são encenadas através da reorganização do patrimônio rural. Tendo sido inaugurado em 1984, o *Écomusée d’Alsace*<sup>1104</sup> é o resultado de uma tentativa de um grupo de jovens ligados à associação “Casas camponesas da Alsácia”<sup>1105</sup> de impedir, nos anos 1970, a demolição de dezenas de casas alsacianas tradicionais em um período em que, com a industrialização da região, estas já não tinham grande valor para os seus proprietários. A primeira tentativa foi a de se preservar estas construções em suas comunas de origem, de modo que a salvaguarda representasse um modo de adequá-las ao contexto moderno. Mais tarde, a impossibilidade de conservá-las *in situ* deu origem a um grande trabalho de desconstrução de cada uma delas para que fossem, finalmente, reconstruídas em um espaço designado para funcionar como um conservatório da casa alsaciana, que hoje é o ecomuseu<sup>1106</sup>. Em sua totalidade, o complexo do ecomuseu é composto por um centro pedagógico, um espaço administrativo, além do espaço de dez hectares de terra delimitado no território em que as casas foram construídas e onde se encena a vida tradicional da Alsácia.

Basta uma visita ao *Écomusée d’Alsace*, emblema desta região, funcionando como um centro de animação para o seu público, para compreendermos, em um caso limite, a proximidade entre os museus e o teatro. Como contam os seus diretores, a partir de sua inauguração teve início um movimento ininterrupto de doações, por parte de moradores da região, de objetos alsacianos diversos, desde objetos domésticos até coleções de materiais agrícolas<sup>1107</sup>, que permitiram mobilhar as casas e reconstituir a vida de um século atrás. Sendo assim, foi possível se compor este teatro da identidade

---

<sup>1103</sup> Segundo as palavras dos seus diretores. RUMPLER, Jacques & SCHMITT, Pascal. Les maisons de l’Écomusée racontent l’Alsace. Écomusée d’Alsace. Saint-Nabord: Philémont Édition, 2011. p.4.

<sup>1104</sup> Ecomuseu da Alsácia.

<sup>1105</sup> “*Maisons Paysannes d’Alsace*”, que hoje funciona, parcialmente, como uma associação de amigos do ecomuseu.

<sup>1106</sup> Depois de inaugurado, o Ecomuseu foi sustentado pela Comuna de Ungersheim, responsável por doar uma propriedade de dez hectares de terras, ocupada pelas construções, e por toda uma vida museal que se desenvolveria a partir delas. O museu seria mantido graças ao apoio do Conselho Geral do Haute Rhin e do Conselho Regional da Alsácia, através do financiamento público. Atualmente sua estrutura é gerida pela Associação do Ecomuseu da Alsácia (“*Maisons Paysannes d’Alsace*”, que hoje funciona, parcialmente, como uma associação de amigos do ecomuseu) que desenvolve o projeto do museu neste território.

<sup>1107</sup> RUMPLER, op. cit., p.4.

regional alsaciana com a ajuda da população e a participação, como atores (aqui no sentido de atores de teatro) que são contratados para mostrar as casas locais desempenhando o papel de seus moradores, ou como artesãos (reais, mas que também atuam para o público do museu) que produzem artigos do artesanato local para uma plateia.

O espaço rotulado como ‘ecomuseu’ se caracteriza, em sua prática museológica, como um museu a céu aberto<sup>1108</sup>; como afirma André Desvallées,

Desde o início, era um museu a céu aberto que usurpou o título de ecomuseu, porque, no início dos anos 80, na ocasião em que foi criado, o ecomuseu estava na moda. Isto não quer dizer que ele não era interessante enquanto museu a céu aberto.<sup>1109</sup>

A visita tem início como uma visita a todo e qualquer museu tradicional. Uma bilheteria com várias caixas está pronta para vender os ingressos, ao lado, um *giftshop* e um restaurante compõem o prédio onde estão localizadas a entrada e a saída do museu, únicos meios de se ter acesso a ele. Após atravessarmos as roletas, somos imediatamente abordados por uma funcionária do *Écomusée d’Alsace*, e moradora da região, que entrega para os visitantes a programação daquele dia (o museu organiza diversos espetáculos e encenações no decorrer do dia, com horários marcados). Era final de dezembro, época de Natal, e o museu tinha uma programação especial voltada para as festividades da data. Finalmente, ao atravessarmos a barreira entre a realidade e o cenário musealizado, entramos no espaço ‘da visita’, que deixa de parecer um museu como os outros e temos a sensação de estar visitando uma pequena cidade tradicional da Alsácia, em época de festa.



Figs. 1 e 2: Imagens do *Écomusée d’Alsace*, dezembro de 2011\*.

<sup>1108</sup> Modelo em que os princípios da teatralização são explicitados e se fazem atrativo ao público.

<sup>1109</sup> DESVALLÉES, André. Entrevista em 30 de março de 2012, Paris.

Naquele dia o museu abria às 10 horas da manhã; às 11 horas estava previsto um encontro com o carpinteiro que fazia rodas para charretes em sua oficina, no número 5 da *rue du Landgraben*; às 11:30 estava programada, no mesmo endereço, do lado de fora da oficina, um encontro para ouvir histórias tradicionais e anedotas sobre o calendário alsaciano; às 13:30, no número 3 da *Grand Rue*, haveria um encontro com um artesão, em seu atelier, que faria uma demonstração para o público de técnicas tradicionais; às 14 horas, na praça dos Carpinteiros, um mascate falaria sobre as tradições de Natal na Alsácia; às 16 horas as crianças eram convidadas para assistir a ordenha das vacas, na Fazenda de Sternenbergl, e às 16:30, iriam ao número 8 na *rue du Vignoble*, em uma casa tradicional, para ver a transformação do leite. Na ‘cidade’ recriada havia um espaço denominado de “teatro”, destinado à apresentação de peças teatrais variadas. Mas este estava temporariamente fechado, o que não impedia que a teatralização estivesse incorporada em todo o vilarejo.

Na pequena cidade há tudo aquilo que o visitante esperaria ver: uma estação de trem, uma igreja, um cemitério, uma charrete em movimento, e eventualmente um trator, que servem para transportar os próprios visitantes no território; sobre as casas tradicionais, de diferentes dimensões, mas de mesmo estilo, podem-se ver e ouvir as cegonhas, símbolos da Alsácia, em seus ninhos sobre os telhados; entre estas construções há, ainda, celeiros para animais, tais como vacas, burros, galinhas e galos, gansos, lebres, cabras, carneiros, porcos e até mesmo uma criação de abelhas para a produção do mel, típica da região; muitas das casas têm plantações de hortaliças no exterior, e nem todas as construções são elaboradas como casas familiares, entre estas há, também, um cabeleireiro, um jornaleiro (com um arquivo de jornais e gravuras de épocas diversas), um atelier de carpintaria (em que o carpinteiro se vê exercendo a sua função periodicamente), uma forja em que ‘atua’ um ferreiro, um atelier de cerâmica, um teatro e um museu de arte local. Um museu dentro do museu, um teatro dentro do teatro; artifícios da ficção social que constrói aquele espaço musealizado. Tudo é construído para que o visitante seja levado a crer que está em uma cidade alsaciana. Todavia, esta é uma crença com base na ficção do teatro, ela mesma encenada, pois ao comprarmos o ingresso para entrar no museu sabemos que se trata de uma representação. Não há enganação, mas sim teatro.

No decorrer da visita é curioso perceber que, ainda que diversas das construções tradicionais apresentassem exposições em seu interior (e não meramente a ordenação

cenográfica dos objetos tradicionais), apenas um único espaço ganhava o nome de “museu”. Entre os variados espaços expositivos do ecomuseu, havia, naquele momento, uma casa tradicional com uma exposição sobre as línguas e dialetos falados na região, outra com uma exposição sobre a culinária local, e outra, ainda, com um espaço destinado a exposições temporárias sobre os hábitos e costumes da Alsácia, em que figurava uma exposição sobre a vida das pessoas no inverno e o trabalho doméstico nesta estação. Estas têm o fim de enriquecer a visita às casas tradicionais. Todavia, dentro do “museu vivo”, o espaço de menor movimento era aquele que recebia o nome “museu”, e apresentava a sua forma mais tradicional.



Fig. 3: Museu tradicional, criado no interior do *Écomusée d'Alsace*, 2011\*.

O “museu”, ou a encenação do ‘museu’ no interior do ecomuseu, é uma mirada na vida e obra de um trabalhador e camponês do vale de Marsevaux, chamado André Bindler, que teria ele mesmo criado, a partir de 1979, o seu próprio museu, representando o seu olhar particular sobre a Alsácia. A coleção foi uma doação do próprio artesão, aceita pelo ecomuseu para preservar naquele espaço essa “expressão original”<sup>1110</sup> de uma personalidade regional. Este trabalhador, que criava miniaturas de construções alsacianas e de outras regiões, seguindo o seu estilo próprio, é apresentado nesta breve ‘seção’ do ecomuseu – ou neste prédio da cidade – como alguém que devia ser reconhecido por sua estética particular. A exposição no interior do “museu” tem suas obras exibidas de forma aleatória, quase como um depósito de objetos decorativos. Enfim, o papel desta representação é o de fazer com que o visitante esqueça, momentaneamente ao menos, que ele está em um espaço recriado e encenado. O papel

<sup>1110</sup> Como descrito no painel na entrada do “museu”.

da representação na representação é o de fazer com que o público se convença de que, se está visitando um museu tradicional, então todo o território do lado de fora talvez não seja uma encenação, ele mesmo um *museu*.

A ideia de “museu vivo”, evocada pelos gestores atuais do ecomuseu, faz referência a uma apresentação do patrimônio em um contexto integral. Os ateliers e os jardins foram acrescentados às construções apenas em 1989 – como indica uma placa, na entrada do museu, contendo a cronologia do projeto – conferindo, assim, uma perspectiva integral do patrimônio local, ao transmitir aos visitantes a variedade de técnicas antigas. Uma rede de canais foi, também neste período, construída para compor o território e reconstituir o meio ambiente local. Em 1992, o ecomuseu abre as suas portas para um patrimônio inédito: as festas regionais, que passam a fazer parte da agenda do museu a partir da entrada de um prestigioso carrossel da *Belle Époque*, que hoje figura na coleção ‘animada’ do museu.

Cada um desses elementos representa um atrativo para a população local, e um incentivo para que os pais levem seus filhos para um dia de experiência histórica e lúdica. No espaço delimitado em que acontece a ‘fantasia’ do museu, o espontâneo é artificialmente criado de modo que a experiência lúdica não se dê sem a informação histórica. É perceptível que a performance do museu promove aquilo que pode ser definido como um ‘estado jocoso’ da realidade, em que ‘brincar’ com os elementos constitutivos do real permite uma melhor compreensão da realidade social e histórica em que os atores (sociais ou teatrais) estão inseridos. O termo ‘brincar’, ou *‘play’* em inglês, designa, nesta última língua, um jogo ou uma dança, ou mesmo a interpretação de um papel. Para Turner, o ‘brincar’ na performance tem o sentido de um “exercício de si mesmo”<sup>1111</sup> em um contexto social distinto. A brincadeira, ou a interpretação de papéis (*‘play’*) no ritual ou no teatro, se manifesta através do trabalho dos atores envolvidos em uma atividade compartilhada. Nos museus, quando a plateia tem a chance de se converter em atores, a performance das pessoas, traduzida em uma experiência compartilhada, resulta na expressão de identidades coletivas, e se tem explicitada a noção de que as identidades são também categorias práticas.

No ecomuseu, a brincadeira das crianças contagia a performance dos pais, e a observação das pessoas no território musealizado permite afirmar que aquela não é uma atividade trivial, como ir ao zoológico, ao teatro ou ao museu tradicional, em que as

---

<sup>1111</sup> TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982. p.33.

linhas entre a realidade e a representação estão, geralmente, bem traçadas. A visita ao ecomuseu mexe com as identidades das pessoas porque as retira de suas ‘zonas de conforto’ identitárias colocando-as em situações imprecisas, em que não se sabe exatamente o que é o real e o que é o teatro, e não se sabe também onde se está na história. Nesse ecomuseu, a ‘brincadeira’ com o passado faz com que a distinção entre elementos do início do século e de meados do século XX não seja marcada, e a construção de sentidos se dá em uma encenação única, parcialmente atemporal, que busca evocar um passado nostálgico em que as tradições alsacianas podiam ser vivenciadas.

Le travail de l'Écomusée d'Alsace, VOTRE musée, est de montrer comment le vieux, le neuf s'interpénètrent. L'objet, au delà de son usage pratique, est aussi un émetteur de sens pour les hommes, traversant les différences de cultures et d'époques.<sup>1112</sup>

Atrelada à sua performance, aquilo que esse ecomuseu tem de particular é a amplitude de sua plateia. Tendo recebido um selo de reconhecimento como espaço indicado para o turismo na Alsácia, o ecomuseu não é um espaço apenas dos alsacianos – o que fica evidenciado pela presença do hotel *Les Loges*, nas suas proximidades, localizado entre Mulhouse e Colmar, e que oferece aos seus hóspedes a estadia em casas em estilo alsaciano tradicional. Até 2004, nos primeiros vinte anos do ecomuseu, foram recebidos cerca de 6 milhões de visitantes no ‘vilarejo’ musealizado. Sendo a Alsácia a região, na França, que criou o primeiro museu regional do país, o Museu alsaciano, em 1907<sup>1113</sup>, a questão da identidade local desde muito cedo se colocou na região, principalmente em razão de este ter sido por muito tempo um território disputado entre franceses e alemães. Hoje, a identidade alsaciana é encenada não apenas para os próprios habitantes dali, como também para um número expressivo de turistas, o que dá à encenação o caráter subliminar de amostra, ou de introdução à cultura local.

A performance é marcadamente instaurada como um diálogo, em que inventa-se uma Alsácia tradicional (e o típico alsaciano) para transmitir a um público a identidade local. E com este fim o teatro instaura o exercício de se sentar e ouvir o que este Outro – construído na performance – tem a dizer sobre si mesmo. Pude observar que o ato de contar histórias é constitutivo desde ecomuseu, mas entre as diversas anedotas, mitos,

---

<sup>1112</sup> Painel intitulado “Trois Joseph en un : le passé, le présent, la vie” (“*Três Josés em um: o passado, o presente, a vida*”). “O trabalho do Écomuseu da Alsácia, o SEU museu, é o de mostrar como o velho e o novo se interpenetram. O objeto, para além de seu uso prático, é também um emissor de sentido para os homens, atravessando as diferentes culturas e épocas” (tradução nossa).

<sup>1113</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. *Musées et autres collections publiques d'ethnographie*. In : POIRIER, Jean (dir.). *Ethnologie générale*. Paris : Gallimard, 1968. p.473.

lendas e contos da região, como inferir sobre *a verdade*? No que se refere à seriedade da encenação, Turner sugere que se pense sobre a divisão entre “crônica” e “história”, como níveis de conceitualização na cultura ocidental. A crônica se torna uma história, através de uma mais completa organização dos eventos em componentes de um “espetáculo” ou processo de acontecimento, que apresenta começo, meio e fim diferenciáveis<sup>1114</sup>. O autor exemplifica com os tipos existentes de folclore, que podem ser diferenciados por critérios “éticos”: mito, conto popular, lenda, balada, folclore épico, entre outros. A verdade histórica, assim, deve ser relativizada no espetáculo que engloba diferentes gradações entre a performance confiável e a pura brincadeira.

A partir de uma visão alargada da noção de performance, que considera a sua migração do campo das artes e do contexto ritual para virtualmente toda a forma de ação humana – ou toda a forma de ação humana em que se imagina haver um público, real ou virtual – somos levados a entender que a performance diria respeito à qualquer ação dirigida, ou dada, a um “‘outro’ elusivo”<sup>1115</sup>. A performance é a transmissão de um comportamento da qual espera-se algum retorno – seja por meio de aprovação social, de aplausos, ou de uma interdição, de vaias. Em outras palavras, damos algo na performance, para receber algo em troca.

Embora o teatro tradicional tenha visto este “outro”, a plateia, como um personagem na ação dramática, incorporado (através da performance) pelo ator, a arte performática moderna não se mostrou, em geral, preocupada com esta dinâmica do ator e do receptor da performance. A arte performática tradicional é arte solo, e os artistas performáticos típicos usam pouco dos entornos cênicos do palco tradicional para a situação da atuação. Com efeito, não importa quem está na plateia, ou se a atuação é feita para o próprio ator ou para um “outro”, pois a performance sempre será um diálogo, e esse diálogo está cada vez mais interiorizado nos atores (a dádiva é uma dádiva de si para si mesmo).

O êxito dos ecomuseus, museus a céu aberto e qualquer tipo de museu que envolve um grau notável de teatralidade está, talvez, nesta obsessão contemporânea pela performance, pelo teatro das identidades, pelo culto de si mesmo no coletivo. Por isso, em um mundo povoado por museus e performances, não existe cultura sem plateia.

---

<sup>1114</sup> WHITE (1973, p.5 apud TURNER, 1982, p.66).

<sup>1115</sup> CARLSON, Marvin. What is performance? p.70-75. In: BIAL, Henry. (ed.) **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008. p.73.

Funcionando como parque, espaço de lazer, jardim zoológico, museu de território, museu de arte e espaço pedagógico, o *Écomusée d'Alsace*, através da teatralização do patrimônio, é suporte para diversas experiências com o meio, mas ele se destaca na capacidade de fazer as pessoas se experimentarem a si mesmas para si mesmas e para os outros. A musealização aqui é um pretexto para a exploração das referências patrimoniais e do contato sensorial com o passado. E, assim, o museu leva o visitante a *ensaiar* uma outra versão do presente, e a trabalhar a sua memória e a sua identidade.

### 1. Encenações da sacralidade nos ecomuseus

Ao continuar a minha visita ao ecomuseu, descubro que, para minha surpresa, aquele lugar, palco de múltiplas performances, também é um espaço religioso. Não devia surpreender que um típico *village* alsaciano tivesse a sua igreja e o seu cemitério. O cenário de um vilarejo ‘antigo’ idealizado estava, assim, completo. Entretanto, aquilo que suscitou a minha surpresa não foi a mera existência daqueles espaços dentro do espaço do museu, mas a reação do público do museu à estes que não são, de fato, meros cenários artificiais, mas que também não podem ser considerados como um cemitério e uma igreja que desfrutam do mesmo estatuto de outros cemitérios e igrejas inseridos na realidade social local. Estes constituem recriações no interior de uma representação.

Com efeito, o cemitério e a igreja, localizados no interior do ecomuseu e construídos ou adaptados para fazer parte da encenação, não são elementos constitutivos da realidade local, mas foram impostos a ela, e fazem parte, naquele contexto, de um discurso museal. O cemitério não contem corpos enterrados, nem nunca os teve; trata-se de um rearranjo de lápides – estas sim verdadeiras, retiradas de um cemitério das proximidades do ecomuseu – produzido pelo museu com um propósito performativo. Afastando-nos da oposição entre verdade e ficção, e adotando a ideia, defendida por Jean-Marie Schaeffer, de que não existe *uma* ficção, mas várias, podemos afirmar que, no caso destas recriações, trata-se de um tipo de ficção que produz uma “ilusão cognitiva”<sup>1116</sup>, se aproximando de uma simulação, de um fingimento, de uma mentira, que reconhecemos fazerem parte do trabalho de atores no teatro.

---

<sup>1116</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. Quelles vérités pour quelles fictions? *L’Homme*, n.175-176, 2005. p.20.

Naqueles dois espaços do ecomuseu era claramente observável uma alteração do comportamento das pessoas presentes direcionado à performance. Se, por um lado, nas atividades que ocupavam o centro da vida do vilarejo naquele dia podia-se observar um tom de brincadeira, de jogo, e uma certa euforia, sobretudo por parte das crianças, em relação à experimentação do ‘antigo’ em forma de novidade, por outro, nos espaços ‘sagrados’ uma postura mais ‘séria’ e um certo respeito me chamaram a atenção nesta observação. Mesmo as crianças de menos idade demonstravam certa reverência diante dos crucifixos de grandes proporções que marcavam estes espaços como ‘sagrados’ dentro do museu. Contudo, apesar do comportamento revelador do público, o cemitério-museu não deixa dúvidas quanto à sua inautenticidade enquanto cemitério, em outras palavras, ele finge mas não engana os participantes da performance. Criado entre 1993 e 1994, e inaugurado em 1995, ele é apresentado, na placa em sua entrada, como uma “coleção funerária”:

Ceci n'est pas un cimetière ! Il s'agit d'une collection de monuments funéraires allant de XIXème au milieu du XXème siècle et sauvés de la destruction.

Les stèles sont organisées en parcours selon leur style, leur origine ou encore la nature des matériaux utilisés pour leur conception.<sup>1117</sup>

Aquilo que evidencia a inautenticidade como cemitério e a autenticidade como monumento musealizado, neste caso, é a descrição dos critérios utilizados para organizar as estelas em sua condição de ‘patrimônio’: segundo “seu estilo”, “sua origem” ou a “natureza dos materiais”. E, de acordo com esta concepção, o cemitério é também museu de arte, e a “*artificalização*”<sup>1118</sup> do patrimônio religioso se dá através da reconstituição feita pelo ecomuseu. A musealização aqui é marcada por um conjunto de operações museais, tais como o deslocamento das estelas e crucifixos, a seleção e reunião das peças, a exposição no espaço do ecomuseu, a nomeação de “coleção funerária” e, finalmente, a etiquetagem do conjunto. Estas são operações práticas e também simbólicas.

---

<sup>1117</sup> “Este não é um cemitério! Trata-se de uma coleção de monumentos funerários datando do século XIX até meados do século XX e salvos da destruição. / As estelas são organizadas em um percurso segundo seu estilo, sua origem ou ainda a natureza dos materiais utilizados na sua concepção.” (tradução nossa). Texto de um dos totens do Ecomuseu da Alsácia, intitulado “*Collection funéraire*” (“Coleção funerária”).

<sup>1118</sup> Ver HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l'artificalisation**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.



Figs. 4 e 5: Placa “Coleção funerária”, e lápides ‘encenando’ um cemitério alsaciano. *Écomusée d’Alsace*, 2011\*.

De fato, como demonstra Émilie Notteghem, uma das maneiras de se converter o religioso é pela artificação<sup>1119</sup>. Segundo a autora, não se trata da criação de uma arte nova, em vias de ser instituída, reivindicada como tal, mas “de um sutil deslocamento de fronteiras”<sup>1120</sup>, que envolve objetos, pessoas e lugares. No processo de musealização de monumentos religiosos, em que um cemitério (ou a sua composição a partir de seus elementos deslocados) se torna parte de um museu a céu aberto teatralizado, ocorre uma passagem que não é simplesmente simbólica, mas que também é prática. As peças do cemitério ‘de verdade’ se veem agora rearranjadas no novo contexto museal em que são mostradas, organizadas segundo suas características intrínsecas, e em que desempenham o papel de cemitério sem o ser. Além disso, esta passagem engendra duas categorias de atores no espaço do museu: os laicos, que não estabelecem qualquer ligação religiosa com tal espaço e podem ver estes elementos como obras de arte meramente; e os membros da Igreja católica, que, inversamente, têm a sua crença engajada no processo de reconhecimento deste patrimônio local.

Como uma religião caracterizada pelo culto à imagem, o catolicismo, ao longo de sua história, mobilizou a arte como categoria operante, especialmente para os objetos

<sup>1119</sup> NOTTEGHEM, Émilie. Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification. pp.47-62. In : HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l’artification**. Enquêtes sur le passage à l’art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012. p.48.

<sup>1120</sup> NOTTEGHEM, loc. cit.

destinados às igrejas, gerando o vocabulário de “arte religiosa” ou “arte sacra”<sup>1121</sup>. Por esta razão, os artigos de culto possuem uma tendência intrínseca à artificialização, como todos aqueles artigos produzidos por religiões que privilegiam o seu valor imagético. O objeto de culto católico é, assim, simultaneamente objeto de arte e objeto religioso, podendo atuar tanto no universo da arte quanto no da religião, e sendo facilmente incorporado pelos museus, onde pode manter o seu estatuto ambivalente de *objeto-devir* operando como um *objeto liminar*.

Não podemos, com efeito, reduzir a passagem dos objetos de culto à arte somente ao desejo laico da patrimonialização<sup>1122</sup>. Notteghem observa que a dimensão museográfica apenas não é suficiente para dissociar os objetos de seu estatuto cultural, e para fazer deles objetos de arte, uma vez que a Igreja católica já os apresentava ritualmente como objetos de culto que também são “tesouros”<sup>1123</sup> ou obras de arte religiosa. O objeto de culto se artificializa tanto por suscitar uma emoção estética (ligada à emoção religiosa), quanto por ser estudado como objeto de arte. Neste sentido, tal processo não significa a mera passagem de não arte a arte, mas trata-se de uma reconfiguração dos dispositivos e das justificações mobilizados em torno desses objetos de arte católica que, então, passam a funcionar, eles mesmos, como atores na performance museal. Eles são objetos religiosos ao mesmo tempo em que não o são, e estão “*betwixt and between*”, entre a realidade e a representação.

A *Chapelle St-Nicolas*, por sua vez, única construção afastada de todas as outras no espaço do ecomuseu, fica localizada no final de uma pequena estrada de terra, em meio a uma vasta plantação com árvores frutíferas e ninhos de corujas produzidos e distribuídos pelo museu. Ao final da estrada estreita uma pequena capela datando de 1850 se faz imponente por se encontrar isolada em meio a arbustos e a plantação. Uma placa atesta ter sido aquela uma capela da propriedade privada que no passado teria existido naquelas terras, e agora ela desempenhava o papel de *Chapelle St-Nicolas*, no vilarejo que se construía ao seu redor. Talvez um dos únicos prédios que já estavam ali antes da chegada das casas tradicionais, a capela foi revitalizada pela ação do ecomuseu; ela renascia para o seu público e ganhava uma nova vida graças a qual a mesma prática religiosa que ela suscitava antes era restaurada. Novamente a igreja tinha fiéis, como

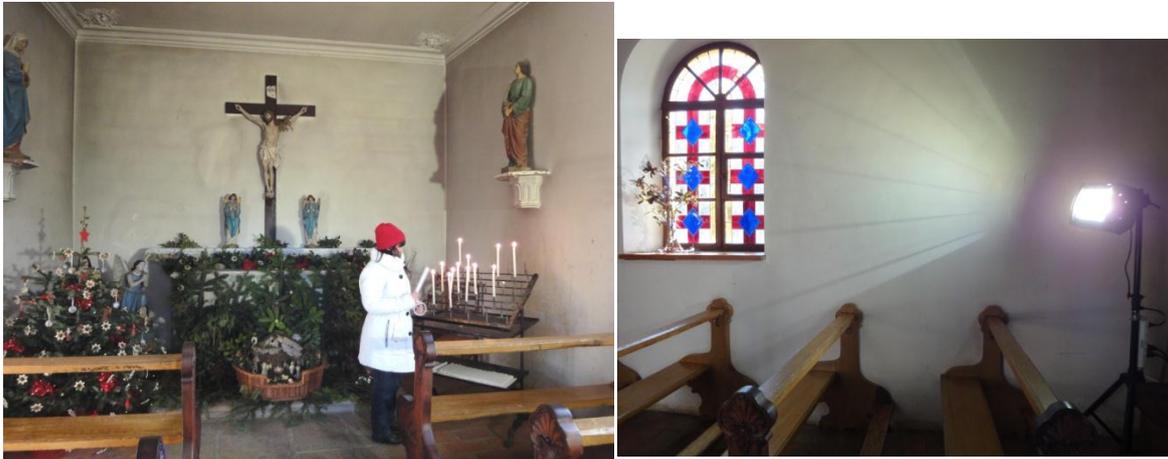
---

<sup>1121</sup> NOTTEGHEM, Émilie. Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification. pp.47-62. In : HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l'artification**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012. p.49.

<sup>1122</sup> Ibidem, p.51.

<sup>1123</sup> Ibidem, p.50.

indicava o comportamento de alguns dos visitantes do museu – e, provavelmente, ela não era menos sagrada para eles do que uma igreja localizada fora dos perímetros do ecomuseu. Através dela, assim, o museu encenava o sagrado através da real manifestação da fé.



Figs. 5 e 6: *Chapelle St-Nicolas, Écomusée d'Alsace, dezembro de 2011\**.

Iluminado por lâmpadas potentes colocadas cenograficamente no fundo da capela, o altar, especialmente enfeitado para o natal, tem um espaço para que os visitantes/fiéis acendam suas velas como em uma igreja qualquer. A prática religiosa musealizada, característica de outros ecomuseus e de museus de diferentes modelos, atesta a impossibilidade de se qualificar aquele como um espaço de pura encenação, simulação e mentira. O ecomuseu não é um teatro, e no espaço teatralizado há lugar para a realidade. Ainda que ficcional, aquele crucifixo que ali se via não é menos representativo da imagem de Cristo do que qualquer outro, e ali o olhar de idolatria dos fiéis não tem menos legitimidade.

É notório, no contexto francês, que o universo museal das artes e tradições populares valoriza de maneira exacerbada o gênero religioso popular<sup>1124</sup>. Depois de visitar a igreja passei a reparar nas outras referências ao catolicismo espalhadas pelo espaço do ecomuseu: havia diversos crucifixos espalhados pelo vilarejo musealizado; no interior da maioria das casas, pintado nos telhados, junto a uma escultura de pedra na beira de um riacho, no meio da plantação... A religião se faz presente em todo o museu por meio da tradição preservada, caracterizando aquele espaço como um espaço predominantemente católico. Evidenciando a figura de São José como um dos santos

<sup>1124</sup> NOTTEGHEM, Émilie. *Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification*. pp.47-62. In: HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l'artification**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012. p.53.

mais populares da Alsácia, o padroeiro dos carpinteiros, o museu caracteriza a região a partir da relação estreita entre as tradições locais e a religião. Como representado pelo ecomuseu, as casas alsacianas, em sua maioria, eram povoadas por imagens religiosas e outras referências – “Que casa católica não possuía o seu quadro da Sagrada Família?”<sup>1125</sup>, é a pergunta reveladora que se lê em um dos painéis na entrada do museu. O trabalho também estava ligado à vida religiosa, como relatado pelo museu antes de embarcarmos na viagem no tempo e no espaço que nos leva à Alsácia do passado. Ainda no painel sobre o santo popular:

Sa fête le 19 mars annonçait le retour du printemps, et la reprise du travail et donc des rentrées d'argent après l'interruption hivernale des chantiers.

Beaucoup de gens étaient prénommés Joseph (Sepp) ou Joséphine. Aussi, la St Joseph était-elle le populaire « Seppitag », le jours de tous les Sepp, Seppi, Seppala et Finala, c'est à dire la fête de tous : car quelle Joséphine n'avait pas son Seppala ?<sup>1126</sup>

Colocando a religião no centro, o *Écomusée d'Alsace*, nesta breve visita, se mostrou um caso frutífero para se observar a produção museal do religioso por meio da teatralização. A prática ritual religiosa tem em comum com o teatro o fato dela também ser constituída por performance. Aqui, pensar a sacralidade e o mimetismo de práticas religiosas nos museus nos permite entender a musealização e a natureza de uma *sociabilidade museal* produzida por ela. Sendo assim, este capítulo tem o objetivo de analisar o papel da teatralização nos museus, discutindo a criação do sagrado e a representação de identidades na prática da automuseologia ou da automusealização, adotada por diversos museus contemporâneos. Pretende-se, assim, gerar uma reflexão sobre as próprias categorias de ecomuseu, de museu de Si ou de museu dos Outros.

Todo museu funciona como uma parte da realidade social produtora de representações de representações, e legitimadora destas mesmas representações como elementos integrantes das sociedades. De fato, os museus recriam elementos da realidade social para ressignificá-los enquanto *'brincam'* com os elementos do real, de modo que não são os objetos o que eles mostram, são as possibilidades daquilo que os objetos podem ser e fazer.

<sup>1125</sup> “Quelle maison catholique ne possédait pas son tableau de la Sainte Famille ? ».

<sup>1126</sup> Painel do museu, intitulado “*Un saint populaire*” (“Um santo popular”). “Sua festa santa, em 19 de março, marcava o retorno da primavera e o recomeço do trabalho, o que representava a entrada de dinheiro após a interrupção do inverno. / Muitas pessoas ganhavam o nome de José (Sepp) ou de Josefina. Sendo assim, as festividades de São José eram conhecidas como o “Seppitag”, o dia de todos os Sepp, Seppi, Seppala e Finala, isto é, o dia de todos, pois que Josefina não tinha o seu Seppala?” (tradução nossa).

Em grande parte, o papel dos museus está ligado à restituição de alguma coisa ao seu público, e a projetos de conformação de percepções e apreciações. Como nos rituais, a restituição revela que o que se mostra “determinante” e “fixo” são, de fato, processos, e não estados permanentes ou fatos na realidade social. Ao trazer para a vida do presente certos elementos, objetos, personagens, cenários e performances ligadas ao passado, o museu restitui o público com a possibilidade de reflexão sobre a sua identidade coletiva, em processo no exato instante da visita:

Pour l'Écomusée d'Alsace, il est important de montrer comment les images anciennes de la Sainte Famille, par exemple, ne sont pas seulement des témoins d'un passé révolu : le sens que ces images émettaient s'exprime aujourd'hui d'une autre manière.<sup>1127</sup>

Na concepção de Richard Schechner, “rito” e “teatro” representam eventos da mesma natureza, ou seja, performances<sup>1128</sup>. Segundo a definição desse autor, a noção de performance compreende um movimento continuum que vai do rito ao teatro e vice-versa. E ao estabelecer a diferença que deve ser considerada entre eventos performativos entendidos como “ritos” e aqueles definidos como “teatro”, Schechner destaca as noções de “eficácia” e “entretenimento”. Segundo ele, uma performance define-se como “eficácia” quando tem repercussões significativas na sociedade, tais como solucionar conflitos, provocar mudanças consideráveis, redefinir posições, papéis ou o estatuto dos atores sociais. De forma oposta, as performances voltadas para o “entretenimento” não alteram de modo efetivo e instantâneo nada na sociedade, como no caso dos espetáculos teatrais. Logo, para Schechner, seria essa polaridade que consiste na diferenciação entre rito ou ritual e teatro, já que, segundo ele, nenhuma performance é puramente “entretenimento” ou absolutamente “eficácia”, uma vez que dependendo das circunstâncias, ocasião, lugar e, principalmente, do tipo de envolvimento do público, “rito” pode ser visto como “teatro” assim como o contrário<sup>1129</sup>. Os museus, entre a *eficácia ritual* e o mero entretenimento teatral, produzem sentidos e recriam realidades, nas quais a crença no sagrado mimetizado,

---

<sup>1127</sup> “Para o Ecomuseu da Alsácia, é importante mostrar como as imagens antigas da Sagrada Família, por exemplo, não são somente os testemunhos de um passado que se perdeu: o sentido que essas imagens emitiam se exprime hoje de uma outra maneira” (tradução nossa). Painel intitulado “Trois Joseph en un : le passé, le présent, la vie” (“*Três Josés em um: o passado, o presente, a vida*”).

<sup>1128</sup> SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de *performance* e *drama* no campo das Ciências sociais. **Horizontes Antropológicos** (PPGAS-UFRS), Porto Alegre, ano II, n. 24, jul-dez 2005. p.49.

<sup>1129</sup> SCHECHNER (1985 apud SILVA, 2005).

como se observou no *Écomusée d'Alsace*, está inserida na crença na performance museal experimentada como realidade recriada.

### 1.1 O mito dos ecomuseus: entre a mímica e a realidade

Desde 1889, quando o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, em Paris, organiza a sala dedicada à França para a exposição universal deste mesmo ano, já havia sido redigido por Armand Landrin (1844-1912), conservador deste museu, um projeto de museu das províncias da França. Este projeto buscava a criação de um museu capaz de fornecer informações sobre os “franceses das províncias”, segundo um modelo de descentralização da museologia. Ele seria um centro de referências para artistas, à procura das fontes da arte popular; para turistas, que, estando na capital, buscassem informações sobre a França inteira; para comerciantes, engenheiros, economistas, etc., buscando indicações para suas práticas<sup>1130</sup>. Mas este não seria um museu para as pessoas das províncias, como não o foi o MATP, criado anos depois.

O museu das províncias, como foi idealizado por Landrin, previa a criação de “cenas etnográficas”, que seriam mais exploradas nos anos seguintes por outros museus, exibindo um certo número de manequins vestindo roupas típicas. Este também mostraria “vistas pitorescas” das diversas regiões da França, e maquetes das cidades provincianas, além dos relevos geográficos<sup>1131</sup>. Este teatro das identidades regionais seria criado por etnógrafos e conservadores da capital.

Nas primeiras décadas do século XX, a noção de “etnologia de urgência”<sup>1132</sup> seria usada em relação ao patrimônio das províncias, em razão de ser a França uma das únicas nações europeias que não tinha um museu nacional de etnografia, apesar de possuir uma grande riqueza patrimonial. Como nação democrática influente, a França devia, enfim, se interessar por sua produção artesanal, e não mais unicamente pelos objetos de luxo que preenchiam naquele momento os museus franceses.

Na época, as pesquisas acerca do “primitivo” e do “popular” estavam estreitamente ligadas. Como observa Jamin, a cultura estrangeira e a cultura própria da Europa eram tratadas da mesma maneira e submetidas aos mesmos princípios museográficos, mas as duas não podiam e não deviam coabitar o mesmo espaço nos

---

<sup>1130</sup> LANDRIN, Armand. *Projet de musée des provinces de France*. pp.40-43. *Gradhiva*, n.3, 1987. p.42.

<sup>1131</sup> LANDRIN, loc. cit.

<sup>1132</sup> GORGUS, Nina. *Le magicien des vitrines*. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2003. p.71.

museus, pois “ao trazermos os objetos dos outros – ‘primitivos’ – para o nosso território, importava não confundi-los com aqueles do nosso território”<sup>1133</sup>. No *Musée de l’Homme*, a separação entre etnologia francesa e etnologia “exótica” foi, finalmente, materializada no espaço expositivo<sup>1134</sup>. O departamento e o museu de Artes e Tradições populares tinham os seus lugares no subsolo do novo palácio de Chaillot. O que denota o fato de a visibilidade francesa neste momento ser muito mais marcada pela relação colonial do que por uma relação entre Paris e as províncias. E, assim, enquanto o *Musée de l’Homme* tinha como centro de interesse a cultura extraeuropeia, o recém-criado MATP tinha a cultura francesa.

O projeto de Armand Landrin, criado ainda no século XIX, iria prefigurar a concepção museológica “sintética” que Georges Henri Rivière desenvolveria a partir de 1936<sup>1135</sup>. Foi atuando no MATP que Rivière passa a olhar, com mais frequência, para fora do campo museológico parisiense para pensar outros tipos de museus nas províncias. O projeto, então, deixa de ser o de trazer o conhecimento local para a capital, e passa a ser o de levar um conhecimento museológico para as margens do centro museal francês.

Como “museu de síntese” e “centro da descentralização”, o MATP iria se encarregar dos interesses dos museus de etnografia locais e regionais<sup>1136</sup>. Depois da Segunda Guerra Mundial, a colaboração com estas instituições ganharia um caráter oficial. Seria criada, pela Direção de museus da França a Inspeção geral dos museus da França, cujo papel era o de apoiar as coleções de museus das cidades e garantir que todos os museus franceses tivessem um mesmo nível. Rivière seria encarregado pela Inspeção de fixar os principais objetivos do seu programa, e de elaborar um plano museográfico para a França. Ele elaborou um sistema geral para a apresentação de coleções diversas, levando em consideração as particularidades dos diferentes museus que ele bem conhecia, e prezou por uma museografia com poucos textos, e textos curtos, já que “a parede de um museu não é a página de um livro e o visitante não é um leitor”<sup>1137</sup>. No modelo que ele formulou, tendo em mente os museus de província, o

---

<sup>1133</sup> JAMIN (1985 p.65 apud GORGUS, 2003, p.71).

<sup>1134</sup> GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003. p.72.

<sup>1135</sup> JAMIN, Jean. In: LANDRIN, Armand. *Projet de musée des provinces de France*. pp.40-43. **Gradhiva**, n.3, 1987. p.41.

<sup>1136</sup> GORGUS, op. cit., p.193.

<sup>1137</sup> RIVIÈRE (1948, p.166 apud GORGUS, 2003, p.195).

desenvolvimento cronológico das exposições devia considerar o cotidiano das pessoas, e não os dados da história oficial e dos acontecimentos grandiosos.

Nos anos 1960, Rivière desenvolveu pesquisas de campo interdisciplinares, e passou a se interessar por monografias sobre vilarejos das províncias que contribuíram para renovar a etnologia francesa, estabelecendo uma mudança de perspectiva. Nos anos 1970, surgiram os primeiros indícios de uma ‘nova museologia’ e apareceriam os primeiros ecomuseus – como já tratado no Capítulo 4 desta tese. Tendo trabalhado, durante sete anos (entre 1977 e 1984) na Inspeção geral dos museus da França, André Desvallées, que havia, antes, atuado no MATP, foi encarregado pelos museus de etnografia regionais, e, iniciou, para a Direção dos Museus da França, um setor experimental de ajuda a novas formas de museu, com foco nos ecomuseus. A partir de então tem início um processo de assimilação destas instituições experimentais pelo controle da Direção de Museus. Como testemunha Desvallées:

[...] eu só estive implicado na gestão e no reconhecimento oficial dos ecomuseus a partir da segunda metade de 1977, momento em que eu deixei o *Musée national des arts et traditions populaires* para ir à Inspeção geral de museus. Entretanto, desde 1971, Georges Henri Rivière nunca deixou de me manter informado do que fazia, como ele vinha regularmente ao museu para trabalhar comigo sobre a finalização e a realização das galerias da exposição. Hugues de Varine, que também era um amigo, eu o via com menos frequência, mesmo que nos mantivéssemos cúmplices, à distância (eu sabia ainda que suas relações com Rivière começavam a se romper, não estando Rivière completamente de acordo com a concepção de Varine, ou tendo, talvez, um ressentimento por termos atribuído a inovação sobretudo à Hugues).<sup>1138</sup>

É a partir do final dos anos 1970, e, sobretudo, nos anos 1980, que os ecomuseus seriam aclamados na França como instrumentos inovadores na valorização do patrimônio regional e da vida cotidiana<sup>1139</sup>. É neste período, entretanto, que iria ser criado um dos principais mitos sobre estas instituições. As tentativas de se colocar em prática experiências museais ditas ‘participativas’, nas quais seus idealizadores tinham como principal fim o envolvimento das populações locais nas práticas e nos processos de musealização, representaram, em geral, tentativas de se fazer ouvir o Outro (ou, ao menos, no que dizia respeito a este Outro-francês) através da sua própria voz, isto é, a partir da perspectiva etnográfica que interpretava a sua cultura em ‘seus próprios

<sup>1138</sup> DESVALLÉES, André. Comunicação pessoal, Paris, 31 de março de 2012.

<sup>1139</sup> Ganha ênfase, nesse momento, o interesse de alguns historiadores (entre eles, podemos citar Carlo Ginzburg, Jacques Revel e Robert Danton) pela vida privada e o cotidiano, através da microhistória e da história cultural, de modo que a antropologia e a história se aproximam.

termos'. Surge, então, a ideia, disseminada no senso comum e pouco aprofundada pelos pensadores dos ecomuseus, de que estes não são meras representações, mas que apresentam a realidade 'em sua forma mais autêntica'. A observação atual dos ecomuseus franceses permite identificá-los, não como meras instituições educativas onde se vê a cultura material, mas como espaços onde se pode experienciar as formas de vida das comunidades, em sua mais plena autenticidade. Todos os museus que recebem esta nomenclatura, assim, se beneficiam de tal atributo legitimador.

Para Desvallées, a questão principal referente ao ecomuseu é a da interpretação da doutrina e de sua aplicação. Tendo como centro axiológico as relações entre “o Homem e seu Meio de vida”<sup>1140</sup>, os ecomuseus, em grande parte, não foram entendidos como espaços de representação. Definido em seus primórdios como “*museu específico do meio ambiente*”<sup>1141</sup> (natural e social), ao ser colocado em prática o ecomuseu demonstrou tratar do humano em sua forma mais despretensiosa, e desvelou a noção de que o que estava em seu centro não eram coisas ou pessoas, mas as relações sociais que envolvem coisas e pessoas em todos os seus aspectos. Passando, assim, rapidamente do meio ambiente natural para considerar o meio social como uma ordem mais complexa do real, os ecomuseus são levados a enfatizar no patrimônio não apenas os objetos patrimonializáveis, mas os atores da patrimonialização. Os objetos dos quais o museu se apropria não são mais meros semióforos, no sentido estabelecido por Pomian, mas o seu valor está exatamente em seu uso nos contextos.

Contudo, pensar os ecomuseus como sendo *uma realidade vivida* e não uma representação do real, análoga aos outros museus, significa ignorar as performances produzidas por estas instituições e, logo, a naturalização das formas de vida e das identidades que eles *exibem*. Ao considerar o mito da 'crença' nas performances do ecomuseu, Desvallées lembra que nenhum museu é espelho, e por isso a metáfora do espelho não deve ser abusada para discuti-los e ilustrá-los. Os museus, por sua vez, são representações e performances. No caso do ecomuseu, suas vitrines são invisíveis, mas nem por isso inexistentes. Se por um lado os ecomuseus chamaram a atenção para um processo de descentralização dos museus franceses tornando visível o patrimônio das províncias que não tinha visibilidade na capital, por outro estes não romperam com o paradigma das representações nos museus, e mesmo quando eram fundados e mantidos

---

<sup>1140</sup> DESVALLEES, André. Introduction. p.11-31. In: \_\_\_\_\_ (dir.). **Publics et Musées**. L'écomusée: rêve ou réalité. N°.17-18. Presses Universitaires de Lyon, 2000. p.12.

<sup>1141</sup> Ibidem, p.12-13.

pela ampla participação dos grupos sociais locais, eles, ainda assim, se mostravam como performances apresentadas a uma plateia – fosse ela externa ou interna ao grupo.

Com efeito, este mito central deu origem a alguns outros mitos fundadores dos ecomuseus. O mito do público – já mencionado no capítulo anterior – tem base na afirmação de Hugues de Varine, segundo a qual o ecomuseu não tem visitantes, mas sim atores<sup>1142</sup>. A ideia de ecomuseus em que os atores sociais vivem as suas vidas para si mesmos sem se preocupar com a performance para um outro, repercutiu em muitas dessas experiências, sobretudo no contexto latino-americano, e particularmente no Brasil, tendo este sido adotado como o discurso (contraditório) de algumas dessas instituições. Todavia, como se provou na investigação do primeiro ecomuseu, na França, o Creusot não foi uma experiência voltada exclusivamente para os seus moradores. Segundo afirma Mathilde Bellaigue,

Le musée était conçu pour la population et avec la population locale (par Évrard, Rivière et Varine); mais l'originalité de cette entreprise a attiré beaucoup de visiteurs (français et étrangers désirant s'en inspirer), certains attirés par la notoriété des artistes venus y travailler ou exposant en liaison avec le musée et la population locale.<sup>1143</sup>

Diversas foram as ocasiões em que o ecomuseu do Creusot se beneficiou de sua fama internacional, e muitos dos principais eventos de discussão do ecomuseu aconteciam com a preocupação de trazer à ‘comunidade’ especialistas de todo o mundo. De fato, o olhar externo foi fundamental na definição da identidade de grupo, e nos agenciamentos necessários para fazer do ecomuseu um modelo exportável. Logo, ao se fazerem “objetos de museu”<sup>1144</sup>, os atores sociais em seus contextos de atuação se tornam *objetos da performance*, isto é, se engajam na relação com si mesmos que passa por uma apresentação de si para os Outros.

---

<sup>1142</sup> VARINE, Hugues de. L'écomusée (1978). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.459.

<sup>1143</sup> “O museu era concebido para a população e com a população local (por Évrard, Rivière e Varine); mas a originalidade desse empreendimento atraiu muito a atenção dos visitantes (franceses e do exterior, desejosos de se inspirar), alguns atraídos pela notoriedade dos artistas que vinham trabalhar ou expor em relação com o museu e a população local.” (tradução nossa). BELLAIGUE, Mathilde. Comunicação por e-mail. 22 de julho de 2012.

<sup>1144</sup> Em grande parte, a razão pela qual os ecomuseus não tiveram, na Inglaterra, a mesma repercussão que tiveram na França é a de os ingleses não conceberem certas noções como, por exemplo, a de se fazerem “objetos de museu” os atores sociais em seus contextos de ação. Essa é, para Desvallées, uma diferença ética entre os dois países, no que se refere à implantação desses museus. Segundo o autor, na Inglaterra, em geral, as populações locais não aceitam se tornar “objetos de museu”. DESVALLÉES, André . Introduction. p.11-31. In: \_\_\_\_\_ (dir.). **Publics et Musées**. L'écomusée: rêve ou réalité. N°.17-18. Presses Universitaires de Lyon, 2000. p.19.

As performances dos ecomuseus se constituem a partir das relações dos diversos atores envolvidos nos processos de musealização; tais como os membros do grupo local, os conservadores ou museólogos, os especialistas, os turistas, etc. Para entender a natureza dessas performances, se faz útil a noção de “lugares etnográficos”, proposta pelo antropólogo italiano Gaetano Ciarcia, para pensar os processos de atribuição de valor – e de *musealidade* – a um lugar ou ‘comunidade’ que, por meio do olhar legitimador de um Outro especializado, e, logo, competente, adquire o sentido de patrimônio. A expressão “lugar etnográfico” designa, nas obras de Ciarcia, “os contextos que são feitos objeto de uma intensa atividade de pesquisa científica e, por vezes, de uma notoriedade livresca”; em outras palavras, trata-se daqueles contextos em que determinado grupo social, definido por etnicidade, religião ou classe social, são destacadas como referência por sua *tradição* por meio do fazer etnológico, em um processo de “estratificação de uma *memória*”<sup>1145</sup>, e, que têm a sua singularidade disseminada pelos livros etnográficos, e, ainda mais incisiva e eloquentemente, pelos museus que as tentam representar, traduzindo-as aos olhos de uma outra ‘civilização’.

Ao se questionar sobre as performances que resultam dessa relação do especialista com o campo, Ciarcia lembra que a própria intervenção do etnólogo modifica os termos do enfrentamento com a memória<sup>1146</sup>. O livro etnográfico, assim como os museus tradicionais, não cristalizam o conteúdo da tradição, mas uma etapa de sua formação que, a partir do seu valor icônico, se torna elemento determinante nos processos de institucionalização de uma narração. A coletividade impõe a interpretação de uma realidade passada como referência a partir da qual ela liga a inefabilidade da duração à invenção de sua narração mítica<sup>1147</sup>. A experiência e os atos dos indivíduos “entram em acordo” com os do grupo, ou seja, o imediatismo das lembranças se definirá na reprodução de um pensamento que completa o sentido dos acontecimentos, comunicando a eles uma coerência cultural.

Ao ver a sua identidade refletida nas expectativas do público do museu, a comunidade se inventa como uma *mímica* deste reflexo, ou mímica da concepção que foi criada dela na relação etnográfica, no contato com os especialistas, ou mesmo a partir da imagem que foi criada pelo turismo. A mímica ou a simulação envolve a

---

<sup>1145</sup> CIARCIA, Gaetano. Notes autour de la memoire dans les lieux ethnographiques. **Ethnologies comparées**, n.4, printemps 2002. Centre d’études et de recherches comparatives en ethnologie. Disponível em: <<http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article57>>. Acesso em: 20 de outubro de 2009. p.1. Grifos nossos.

<sup>1146</sup> Ibidem, p.2.

<sup>1147</sup> Ibidem, p.4.

aceitação de um universo imaginário de ação. Através da mímica um ator pode ser um personagem imaginário criado a partir de si mesmo, mas que é, ao mesmo tempo, um Outro na performance, um sujeito que encena ser ou que faz com que os outros acreditem que ele/ela é alguém diferente de si mesmo<sup>1148</sup>. Os museus criados a partir de “comunidades de designação”<sup>1149</sup>, segundo a noção lançada por Amselle, constituídas pela ação de múltiplos atores, representam a crença na autenticidade sobre a cultura que funciona, de fato, como a mímica do que seria ‘a cultura local’ no olhar externo. Como resultado tem-se que a vontade de fixar as identidades, móveis por definição, tem o efeito de enviar os atores sociais minoritários a suas supostas culturas de origem, além de atribuir uma “residência identitária” a todos aqueles que, em um momento ou outro, reivindicaram uma especificidade em relação ao *mainstream* identitário<sup>1150</sup>. O risco, como aponta Amselle, é o de tornar cativos de suas supostas “comunidades” os atores sociais minoritários, que não buscam e não desejam permanecer alojados nos moldes de diferentes “comunidades de designação” que lhes são propostas. Todos esses procedimentos museais citados reforçam a crença em uma ‘essência identitária’ – procedimentos que valem tanto para a alteridade exótica quanto para o seu correspondente doméstico<sup>1151</sup>, como no caso dos museus regionais. Assim, não se pode predeterminar quem deterá a palavra legítima para enunciar os discursos coletivos em um espaço público como o museu comunitário, uma vez que a performance, nestes museus, é um jogo que se joga entre diversos atores em disputa. A crença na ideia de que os habitantes locais – o ‘nós difuso’ – têm a última palavra sob o pretexto de serem os atores da história que apresentam leva a um risco de “comunitarismo” e “deformação ficcional”, ou mesmo de mistificação<sup>1152</sup>. Por outro lado, o discurso dos especialistas representa a ameaça constante da predominância da palavra autorizada sobre as ‘vozes’ minoritárias.

A questão colocada por Rivière para todos aqueles que se aventuraram a trabalhar com museus que seguiam, de alguma forma, as diretrizes traçadas para os ecomuseus, é essencialmente identitária. Desde que a sua definição do ecomuseu passou a ser disseminada ao redor do mundo, a proposição de que museus deste tipo não eram

---

<sup>1148</sup> TURNER, Victor. *Carnaval in Rio: Dionysian drama in an industrializing society*. In: TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988. p.127.

<sup>1149</sup> AMSELLE, Jean-Loup. **Révolutions**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010. p.37.

<sup>1150</sup> AMSELLE, loc. cit.

<sup>1151</sup> Ibidem, p.39.

<sup>1152</sup> CHAUMIER, Serge. *Écomusées: entre culture populaire et culture savante*. **POUR**. Dossier Mémoires partagées, mémoires vivante, n.181, mar. 2004. p.67.

feitos para uma plateia – “o ecomuseu não tem um público” – passou a ser colocada a prova. Como acreditar que uma ‘comunidade’ organizada através de performances de si mesma, enquanto unidade social idealizada, está desprovida do desejo – inerente aos grupos minoritários – de expressar a sua identidade para um Outro uma vez que colocada em relação ao Outro? A questão identitária fundamental, que aqui se faz necessário aprofundar, é a que enuncia que aquilo que se percebe como identidade (isto é, a forma pela qual um grupo se vê) está ligado ao olhar do Outro (isto é, a forma pela qual o grupo pensa que está sendo visto). Para estes museus – pensados por Benoît de L’Estoile como “museus de Si”<sup>1153</sup> – tal questão apresentava o desafio de como lidar com a alteridade, fundadora de todo tipo de identidade, e inerente ao processo de identificação. A performance é um meio de produzir alteridade, uma vez que ela implica instantaneamente na existência de uma plateia que vê no *performer* um Outro inventado.

Os museus não se dividem, de fato, entre museus de Si e museus do Outro, tampouco não se definem como museus dos dominados e museus dos dominadores. Todo museu é construído no seio de uma rede complexa de relações de poder que não constituem simples oposições binárias. O que é importante entender quando se fala em museus e o discurso da descolonização é como os diferentes agentes realizam a transmissão de seu patrimônio. E, com efeito, a transmissão ocorre através do processo duplo de apropriação, em que, como descreve Bourdieu, *a herança se apropria do herdeiro tanto quanto o herdeiro pode se apropriar da herança*<sup>1154</sup>. A apropriação do herdeiro pela herança, e do herdeiro na herança, é, para o autor, a condição da apropriação da herança pelo herdeiro, processo este que não é mecânico ou fatal, mas que se alcança por meio do efeito conjugado dos condicionamentos inscritos na condição do herdeiro e na ação pedagógica dos predecessores<sup>1155</sup>, sendo o museu uma das instâncias de apropriação dos proprietários.

O modelo do ecomuseu, colocado em prática pela primeira vez na cidade do Creusot, dominada, até um dado momento de sua história, pelo paternalismo capitalista dos Schneider, representou uma estrutura capaz de promover a inversão das lógicas de poder, e a transformação do sentido do patrimônio entre os antigos trabalhadores das forjas e fundições. No caso do Creusot, o ecomuseu representou a descentralização do

---

<sup>1153</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

<sup>1154</sup> BOURDIEU, Pierre. Le mort saisit le vif. Les relations entre l’histoire réifiée et l’histoire incorporée. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 32, n.32-33, 1980. p.7.

<sup>1155</sup> BOURDIEU, loc. cit.

poder local e a arguição das estruturas de poder estabelecidas, implicando na criação de novas relações de poder. A partir da observação do contexto atual percebemos que diversas experiências de ecomuseus já demonstraram que, em grande parte, essas iniciativas são levadas a abandonar o ideal original e se mantêm predominantemente nas mãos dos seus gestores, rompendo, de uma maneira ou de outra, com os atores locais. Algumas iniciativas se compartimentam, fazendo um discurso destoante da ação – o discurso fala de escolhas do grupo, a ação mostra claramente que apenas alguns decidem. Outras, se autoconsomem, em um movimento que a biologia nomeia de ‘fagocitação’ – esgotando suas propostas no incessante fluxo de debates, votações e assembleias, que paralisam no todo ou em parte a ação<sup>1156</sup>. Muitos destes museus já se voltaram para a lógica turística, de modo que seus profissionais passam a trabalhar mais para o público externo (com exceção do público escolar) do que para a ‘comunidade’ como ficção naturalizada. Em quase todos os casos, em última instância, o museu sobrevive quando predomina a vontade de certos atores – sejam eles internos ou externos ao grupo local – cujo interesse na performance garante a manutenção do teatro das identidades.

## 1.2 O culto à comunidade

Exibir culturas e representar identidades constitui o que por muito tempo se pensou inquestionavelmente como a função desproblematizada dos museus. Estes, como se pôde notar até aqui nesta tese, sustentaram a sua ‘aura’ legitimadora através da disseminação de diversos tipos de crença e da produção de objetos de culto através da sua performance no contexto museal. A partir da análise dos ecomuseus, como manifestações contemporâneas dos museus e que levantaram muitas questões para se pensar estas instituições, tem-se na noção de ‘comunidade’ disseminada por eles, o que poderia ser apontado como um novo objeto de culto.

Segundo Marc Augé, apesar da crença de alguns nos lugares de memória como “monumentos aos mortos”, uma semiologia fina destes monumentos, “elevados” pela ação das municipalidades e das múltiplas associações, permite colocar em evidência que estes têm sido essencialmente lugares de culto: “culto republicano de uma relação civil

---

<sup>1156</sup> BRULON, B. C.; SCHEINER, T. C. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios ‘comuns’: um ensaio sobre a casa. p.2469-2489. In: FREIRE, Gustavo Henrique de Araújo (org.) *E-book do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. A responsabilidade social da ciência da Informação. João Pessoa: Idéia/Editora, 2009. p.2470.

como sonhava Rousseau, culto aberto (sobre a praça pública), culto laico (sem deus nem padre)<sup>1157</sup>, etc. Nesta perspectiva, os monumentos são, precisamente, os lugares onde se encontram os diferentes itinerários individuais e onde a história singular adquire a consciência de ir de encontro à história coletiva. A partir do momento em que se celebra coletivamente a própria ideia de ‘comunidade’, a suposta unidade do grupo, como ideia abstrata e imaterial, se torna ela mesma monumento e objeto do culto laico disseminado pelos ecomuseus.

Ao contrário dos monumentos em praça pública, em que o sentido dos símbolos, como todos os sentidos, nasce de uma relação ou de várias entrecruzadas, a ‘comunidade’, por sua vez, representa o culto às próprias relações que mantêm o grupo e a unidade do grupo enquanto entidade ilusoriamente estável. Enfatizando a busca pela paz e o consenso, órgãos de cooperação como a UNESCO, e mesmo o ICOM<sup>1158</sup>, tentam disseminar uma ideia harmônica de comunidade, segundo a qual a dissonância é silenciada pelo compartilhamento das diferenças.

Como defendem alguns sociólogos, o que mantém as ‘comunidades’ contemporâneas é a *sensação* de fazer parte, o que significa que elas são comunidades de solitários<sup>1159</sup>. Aqui se fala da “questão de bairro”, da defesa do lugar, da comunidade constituída em torno da segurança. Ainda que seja impossível definir ‘comunidade’ sem que este conceito esteja ligado a realidades sociais específicas e a casos determinados, a partir do estudo dos ecomuseus somos frequentemente confrontados com a necessidade desse culto a um tipo de socialidade capaz de manter a coesão no grupo. No caso do ecomuseu do Creusot, o culto aos Schneider seria gradativamente substituído por um culto, de natureza outra, à ‘comunidade urbana’, inventada como instrumento de referência à coletividade local antes mesmo da criação de um museu.

A evolução deste modelo de museu que transgride as referências materiais para colocar as próprias relações sociais no centro da instituição, teve como consequência, nos diversos países em que o ecomuseu foi adotado, diversas interpretações análogas do sentido da comunidade musealizada. Se, por um lado, o termo latino *communitatem* (ou *communitas*), que deu origem, no final do século XIV, ao termo comunidade, faz alusão a um compartilhamento de “relações e sentimentos”, por outro, no início deste mesmo

---

<sup>1157</sup> AUGÉ, Marc. Les Lieux de mémoire du point de vue de l’ethnologue. **Gradhiva**, n. 6, 1989, pp.3-12. p.11.

<sup>1158</sup> A última Conferência Geral do ICOM, que aconteceu em 2010, em Xangai, teve como tema “Museus e harmonia social”.

<sup>1159</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

século, o vocábulo *common* já apresentava o sentido de público, compartilhado, mas também de “despretensioso”<sup>1160</sup>, ou “dividido por todos ou muitos”; e, gradativamente, ao longo da história, a oposição entre o comum e o privado conferiu ao primeiro o caráter ‘de base’, ou ‘pobre’. Desde o período do pós-guerra nos Estados Unidos, quando os estudos de comunidades tinham como questões primordiais as noções de desenvolvimento e territorialização, o termo passa gradativamente a ganhar o sentido de grupos *excluídos*. Hoje, quando as populações tomam para si esta classificação e começam a usá-la como emblema de injustiça social e luta por algum direito de sobrevivência, é concebida a *comunidade-gueto*<sup>1161</sup>, noção híbrida que serve para atribuir valor moral a determinados grupos sociais.

Como formação social “desorganizada”, o gueto seria mais corretamente analisável pela ótica – que lhe é imposta – da *falta* e das *deficiências*. Desta ideia da desorganização deriva uma outra tendência, a de *exotizar* o gueto<sup>1162</sup>, isto é, a de exagerar artificialmente os padrões de conduta e os modos de pensar que mais diferem de uma norma supostamente representativa da sociedade mais ampla, e também, muito frequentemente, das que prevalecem e são tidas como aceitáveis pelos próprios moradores do gueto. Mas, como lembra Wacquant, o que o observador de fora entende como desorganização social muitas vezes é apenas uma forma diferente de organização social. Aqui, chamamos a atenção para o fato de que o movimento de glamorização das comunidades-gueto pode tomar a forma de museus comunitários, como é o caso dos museus comunitários de favela, que se multiplicam atualmente no Brasil.

O que se adverte é que estes grupos que têm sua ‘guetificação’ reificada na forma de museus-guetos sejam tratados com os mesmos princípios analíticos e conceitos usados para entender qualquer outro sistema social, “sofisticado ou não, glamoroso ou desprezível, familiar ou estranho, harmonioso ou hostil”<sup>1163</sup>. Ao se exotizar as múltiplas faltas e deficiências que muitas vezes fazem parte destes grupos complexos, ocorre constantemente a omissão do fato de que não há só faltas no gueto, e há guetos que sequer se definem por elas. Este tipo de culto à comunidade – hostil, sob

---

<sup>1160</sup> **Online Ethymology Dictionary**. Disponível em: < <http://www.etymonline.com/>>. Acesso em: 6 de julho de 2010.

<sup>1161</sup> BRULON, B. C. ; SCHEINER, T. C. M. ; Márcio D’Olne Campos . Sobre comunidades e museus: do gueto ao grupo social musealizado. In: XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2010, Rio de Janeiro. **Anais do XI ENANCIB** - Tema: Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da informação, 2010, passim.

<sup>1162</sup> WACQUANT, Loïc J. D. **Três premissas perniciosas no estudo do gueto norte-americano**. *Mana* [online]. 1996, vol.2, n.2, pp. 145-161. p.145. Grifos do autor.

<sup>1163</sup> *Ibidem*, p.153.

o ponto de vista dos centros dominantes – vêm representando uma alternativa à convivência entre diferentes. Musealizar as diferenças, neste sentido, tem a implicação de deixar as diferenças ‘em seus lugares devidos’, isto é, à distância daqueles que não desejam experimentar relações de alteridade.

Antes de realizar a musealização de pessoas ou de coisas, museus comunitários musealizam *ideias*. É a própria noção de comunidade que está em disputa ao se criarem museus desse tipo. E o que é a ‘comunidade’ para os idealizadores desses museus, em geral difere de um contexto a outro. Um dado relevante para se pensar hoje os museus comunitários é que tanto na Paris contemporânea quanto no Rio de Janeiro, os museus desse tipo existentes estão localizados na periferia, na margem do sistema cultural hegemônico. Com base em uma análise superficial desses dois contextos – dos ‘museus sociais’ nas favelas do Rio de Janeiro e dos ecomuseus nos *banlieues* de Paris – é possível afirmar que o que distingue guetos e museus, é um conjunto de vontades sociais diferenciadas, e o que se pretende comprovar é que a comunidade, como conceito frouxo e transmutável, pode ser, dependendo das intencionalidades em jogo, denegrada ou exaltada.

O conjunto de desafios propostos a partir de então a uma nova prática museológica, que envolve o falar negociado sobre comunidades e em nome delas, vem significando também um imensurável desafio ético. A mudança que levou ao surgimento de numerosos museus que carregam o título explícito de ‘comunitários’, ou são – muitas vezes, contra o seu desejo – assim chamados por aqueles que pretendem instigar a luta ou exercer um papel político, se refere a uma renovação das *vontades sociais* em relação aos museus que é tanto endógena quanto exógena. São apresentadas novas demandas sociais que vão passar a questionar o próprio sistema de poder a que os museus estão ligados<sup>1164</sup>. Para Karp, o que os grupos demandam não é um espaço no esquema aceito, mas a revisão do próprio esquema.

As transformações responsáveis por compor identidades nos grupos e gerar pertencimentos acontecem no tempo presente e estão constantemente levando a novas negociações e rearranjos das pessoas, das coisas e das crenças na ordem social, em um processo de atualização de valores. Tal constatação nos faz atentos para a constituição ilusória das mais diversas entidades coletivas, lembrando que até mesmo o “nós” construído agora não é o mesmo do que fora composto há muito pouco tempo atrás.

---

<sup>1164</sup> KARP, Ivan. Museums and communities: the politics of public culture. In: LAVINE, S.; KARP, I.; KREAMER, C. M. (ed.). **Museums and communities: the politics of public culture**. Washington / London: Smithsonian Institution press, 1992. p.2. Grifos nossos.

## 2. Automusealização: uma via à voz dos Outros

“Uma cultura não é representável em si, mas a sua representação depende do ponto de vista do qual ela é observada”<sup>1165</sup>. Tal afirmação de Anne-Christine Taylor, em entrevista à Camilla Pagani, se refere ao ‘ponto de vista’ do museu do quai Branly sobre as culturas extraeuropeias. E não seria esta uma definição *segura* das culturas para este e tantos outros museus? Quando não admitimos as culturas como representações, corremos o risco de buscar nelas o que elas são ‘em si’, naturalizadas, e não como *objetos* relativos. Fugindo da tendência dos museus etnográficos do passado, da apresentação de referências ‘fiéis’ à realidade das culturas enquanto testemunhos etnográficos, o *Musée du quai Branly* é um exemplo de que é possível assumir as culturas como representação e performance.

Por outro lado, a questão dos “pontos de vista” vem sendo amplamente usada para a criação de novos museus de diversos tipos, bem como para justificar a disseminação da chamada “museologia participativa”, como uma nova lógica de ação<sup>1166</sup> que vem ganhando espaço no campo museal. Os ecomuseus, com efeito, estabeleceram, para todos os museus, o paradigma da automusealização, segundo o qual os próprios agentes são levados a se autorrepresentar, fazendo dos museus lugares de uma reflexão social<sup>1167</sup>, que envolve a performance de “si mesmo como um outro”<sup>1168</sup>.

A tradução dos embates identitários no universo dos museus, por muito tempo esteve limitada ao espaço das exposições e à museografia nelas adotada. Os primeiros museus etnográficos possuíam a difícil tarefa de representar os ‘povos distantes’, que alimentavam a curiosidade exótica europeia, a partir de alguns objetos coletados nas expedições aos continentes extraeuropeus. Hoje, estes povos, vitimizados pela representação de suas culturas, passam a ter acesso às próprias instituições que no passado os objetificaram de forma depreciativa. Estes novos ‘agentes’ nos processos de negociação com os museus agora demandam a devolução de objetos, a reparação de sentimentos e uma restituição histórica e cultural. Nos novos museus criados para que

---

<sup>1165</sup> TAYLOR, Anne-Christine. Entrevista à Camilla Pagani. In: PAGANI, Camilla. **Genealogia del primitivo**. Il musée du quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica. Milano: Negretto Editore, 2009.

<sup>1166</sup> EIDELMAN, Jacqueline. Introduction. pp.13-19. **Culture et Musées**, n.6, 2005. p.13.

<sup>1167</sup> Ibidem, p.15.

<sup>1168</sup> RICŒUR (1996 apud EIDELMAN, 2005).

se faça ouvir a sua voz, estes grupos, que agora entram em cena como protagonistas no espetáculo museal, são pensados, eles mesmos, como objetos patrimoniais.

Nos projetos através dos quais alguns museus se propõem a encenar os Outros a partir do próprio modo como estes se veem, enfatizando o que eles têm a dizer sobre si, estes não deixam de ser vistos como objetos, classificados a partir de generalizações construídas às vezes por eles mesmos, às vezes pela cultura dominante. Em quase todos os casos, estes agora se acreditam sujeitos de suas próprias narrativas, mas ainda respondem aos critérios de autenticação criados a partir da sua imagem refletida nos olhos dos espectadores. Retomo a ideia lançada por Paul Ricœur para se pensar os indivíduos não só como sujeitos de percepção, de ação, de imputação, de direito, mas também como “objetos”, como aquilo que Pierre Legendre denomina de “este inestimável objeto de transmissão”, sendo o epíteto “inestimável” o mais intrigante para Ricœur, denotando que o seu nascimento faz dele um objeto sem preço, para além de um preço, para além do comércio ordinário<sup>1169</sup>. É, portanto, esta contração do tesouro da transmissão, como performance de si para um Outro, que permite se falar em reconhecimento em uma linhagem – como na performance familiar, “eu fui reconhecido(a) filho(a), qualquer que seja o rito familiar, civil ou religioso que articula esse reconhecimento do qual eu fui objeto pela primeira vez”<sup>1170</sup>. Em outras palavras, somos todos transmissão: é esta perspectiva que permite que os atores falem em nome de suas genealogias e afiliações, do clã, do grupo, da comunidade, que para eles são todos verdadeiros na medida da verdade do seu próprio “eu”.

Fenômeno relativamente recente na história contemporânea dos museus, a autorrepresentação – que passa a ser adotada, pouco a pouco, mesmo pelos museus tradicionais nos centros hegemônicos – é condicionada por fatores econômicos e políticos<sup>1171</sup>. Em geral, os museus que adotam esta perspectiva, que é colocada em prática não somente através de suas escolhas museográficas, mas também a partir de um novo posicionamento social, não deixam de se utilizar de um modo de narrativa histórica, através da qual o museu apresenta a história de grupos específicos que foram, no passado, depreciados.

Nestes museus, ainda, as diferenças em uma dada cultura são, em geral, exibidas pela lógica metonímica, em que uma parte da cultura a ser representada é exposta por

---

<sup>1169</sup> RICŒUR, Paul. **Parcours de la reconnaissance**. Paris: Gallimard, 2004. p.303.

<sup>1170</sup> RICŒUR, loc. cit.

<sup>1171</sup> L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.350.

meio de uma performance que remete a uma totalidade imaginada. Assim, somos levados a pensar que a performance de indígenas nos museus ‘participativos’ ou em ecomuseus não difere muito, por vezes, da representação feita deles em museus etnográficos tradicionais. No jogo das identificações, é possível afirmar que uma pessoa, para tornar compreensível a sua conduta, se identifique ao se aproximar de outras pessoas por uma relação que lhe parece pertinente. A partir desta ideia, Boltanski e Thévenot discutem o modo pelo qual o pesquisador coloca em uma mesma categoria os seres distintos para poder explicar suas condutas por uma mesma lei<sup>1172</sup>. A necessidade de recorrer às formas genéricas não se impõe apenas por ligar os seres humanos nos grupos ou nas causas. O processo que se desenvolve, ainda que de forma quase imperceptível, é o de se obter apoio sobre os recursos previamente estabelecidos, para que os objetos produzidos funcionem de maneira satisfatória e para que se ajustem corretamente uns aos outros<sup>1173</sup>. Todos esses regimes estabelecidos são generalidades, e neles não há espaço para particularismos. O que se vê, assim, é uma apresentação dos indígenas a partir de critérios que foram, em sua maioria, produzidos pelo mesmo instrumento que os depreciaram.

Se no passado os museus tiveram a diferença mesma como objeto de suas exposições, agora, ao colocarem em cena a musealização dos Outros pelos Outros, não deixam, com efeito, de reproduzir a relação etnográfica de outrora que, no presente, se confunde com uma relação de reconhecimento. Ao serem criados museus comunitários, museus de favela, museus de vizinhança nos guetos das grandes cidades, estes, em geral, só são capazes de dar voz a todos esses Outros por meio de um enquadramento dos Outros nos regimes de significados já instaurados.

### **2.1 Automusealização no *Musée du quai Branly***

O *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, amplamente difundido como um ‘museu de Si’, é considerado por museólogos e antropólogos como uma experiência bem sucedida daquilo que aqui denomino de *automusealização*, como se pôde observar em diversos debates entre os especialistas destes domínios no momento em que, em Paris, começam a aparecer as primeiras exposições formuladas por indígenas. Tendo

---

<sup>1172</sup> BOLTANSKI, Luc & THÉVENOT, Laurent. **De la justification**. Les économies de la grandeur. Paris : Gallimard, 1991. p.15.

<sup>1173</sup> Ibidem, p.19.

sido fundado na década de 1870 a partir de uma exposição internacional, como um museu colonial que misturava objetos etnográficos com objetos da história natural, o museu Te Papa representa um marco da descolonização da museologia, tendo sido moldado, ao longo do século XX, pelos interesses e embates travados pelas próprias populações por ele representadas.

Como demonstra Conal Mccarthy<sup>1174</sup> em sua análise da história do museu a partir de suas práticas, desde o início, membros da etnia maori, etnia indígena da Nova Zelândia, participaram ativamente nos processos de musealização de sua própria cultura. Segundo a conferência proferida por Mccarthy no *Musée du quai Branly*, em novembro de 2011, os Maori não se portaram como objetos de representação do museu, mas como sujeitos de suas próprias narrativas, movidos a partir de interesses próprios e concepções particulares sobre a preservação do patrimônio em sua integralidade. Ao longo de uma história de exploração, na qual foram tratados como populações subalternas, os Maori progressivamente conquistaram um lugar no espaço público neozelandês, o que os permitiu negociar com as instituições culturais coloniais e depois nacionais os meios pelos quais desejavam expor os seus objetos<sup>1175</sup>. Esta conquista se deu através da luta por visibilidade que envolveu o engajamento político desta população, como demonstram as exposições recentes desse museu. A relação com os objetos etnográficos expostos sempre foi uma relação emocional, e logo se provou para o museu que não haveria como extrair os Maori de sua herança, tratando-a como meros documentos coloniais, ou simplesmente como arte da metrópole. Assim, o museu evoluiu nas suas próprias práticas e alcançou uma nova forma de musealizar culturas, ao preservar não meramente os objetos de uma cultura, mas a relação das pessoas com o seu patrimônio.

Com efeito, este processo de conquista museal e de reconquista de sua própria cultura não se deu de forma pacífica, e nem o trabalho em conjunto com os especialistas foi totalmente harmonioso, como comprova a história deste museu nacional narrada por Mccarthy ao público francês. Disputas de autoridade entre os Maori e os especialistas datam de muito cedo na história dos museus neozelandeses. Questões quanto à interpretação das peças, ou quanto à linguagem adotada nas exposições foram constantemente colocadas à prova pelas lideranças Maori e pelo próprio público do

---

<sup>1174</sup> MCCARTHY, Conal. Exhibiting Māori. In: Colóquio internacional « *S'exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi* ». 29 de novembro de 2011, Musée du quai Branly, Paris.

<sup>1175</sup> Texto de abertura da exposição “Māori. Seus tesouros têm uma alma”. Paris, Musée du quai Branly, de 4 de outubro à 22 de janeiro de 2011.

museu. Por exemplo, o fracasso de várias exposições que tentavam mimetizar a tendência europeia estetizante testemunha que a tentativa de se expor os objetos maori como arte primitiva não teve sucesso na Nova Zelândia, e logo veio a ser abandonada. De fato, a descontextualização dos objetos maori era de difícil apreciação para o público que já conhecia a vida utilitária desses artefatos.

Parte dessa expressão reveladora de *automuseologia* – que envolve autovalorização e autoconhecimento – colocada em prática no museu Te Papa, em Wellington, foi trazida, em 2011, para o *Musée du quai Branly* na exposição internacional itinerante denominada “*Māori. Leurs trésors ont une âme*”<sup>1176</sup>, levantando um amplo debate na França sobre a “representação de si” nos museus. As palavras dos curadores deste empreendimento – inédito em sua proposta, para o quai Branly – indicam o objetivo da exposição:

Un précieux voile est retiré pour révéler le charme de nos trésors passés et présents. Malgré une certaine appréhension de leur part, nos ancêtres ont toujours profondément souhaité nous aider a comprendre – quel que soit notre degré de connaissances – la nature des objets qu'ils nous ont transmis comme des exemples d'excellence.<sup>1177</sup>

A iniciativa de apresentar 250 objetos da coleção do museu Te Papa para o mundo, é o resultado de uma força dupla. Se, por um lado, os Maori buscam autoconhecimento através da automusealização, por outro, a vontade de performance, essa necessidade de expor a sua cultura aos outros, é marca característica desse grupo – como comprova a própria iniciativa de se fazer uma exposição itinerante. Iniciativa esta que partiu do museu e também dos Maori, sendo o diretor atual da instituição um Maori. Como descreve Lee Davidson<sup>1178</sup>, colaboradora do projeto inicial da exposição pensada para circular pela França e o Canadá, a proposta inicial do museu Te Papa agradou os diretores do quai Branly em função dos “objetos belos” que seriam expostos. Mas o museu francês queria tomar a frente do desenvolvimento da exposição fazendo deste um

---

<sup>1176</sup> “Maori. Seus tesouros têm uma alma”.

<sup>1177</sup> “Um precioso véu é retirado para revelar o encanto de nossos tesouros passados e presentes. Apesar de uma certa apreensão de sua parte, nossos ancestrais sempre desejaram profundamente nos ajudar a compreender – seja qual for o nosso grau de conhecimentos – a natureza dos objetos que nos foram transmitidos como exemplos de excelência.” (tradução nossa). HOULIHAN, Michael; HIPPOLITE, Michelle. Avant-propos. In: SMITH, Huhana (org.). **Māori. Leurs trésors ont une âme**. Paris, Musée du quai Branly. Somogy Éditions d'art / Wellington : Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. Te Papa Press. 2011. [Catálogo da exposição] p.8.

<sup>1178</sup> Pesquisadora da Escola de História da Arte da *Victoria University of Wellington*, especialista em pesquisas de público em museus.

“projeto quai Branly”<sup>1179</sup>. Por insistência dos ideólogos neozelandeses o projeto ficou a cargo do museu Te Papa. A exposição, assim, transgride a concepção segundo a qual esses objetos “ancestrais” devem ser vistos por aqueles aos quais eles pertencem. O orgulho maori está, logo, pautado na vontade mesma de mostrar a outras culturas não apenas o seu patrimônio e a sua identidade, mas também o meio pelo qual eles exercitam o autoconhecimento se mostrando ao Outro, isto é, a *museologia maori*.

O projeto da exposição itinerante – que viria da Nova Zelândia para o quai Branly – foi o produto de um acordo binacional entre os dois museus, que tinha como contrapartida a devolução das cabeças maori pertencentes ao acervo do museu francês para o museu Te Papa ao seu término. Este resultou de diversas viagens do presidente do museu Stéphane Martin à Nova Zelândia<sup>1180</sup>, e contou com o apoio dos dois governos nacionais. As decisões sobre as exposições temporárias no quai Branly se dão, segundo explicou André Delpuech, conservador do museu, no nível da direção geral, do presidente e do diretor do patrimônio e das coleções, passando, em seguida, por um serviço intitulado de direção do patrimônio cultural, que é responsável por produzir as exposições, bem como os espetáculos e publicações do museu. Contudo, estas podem partir dos próprios conservadores, estes ligados aos departamentos geográficos do museu, sendo aprovadas ou não pelos diretores do museu. Como afirmou Delpuech:

Então, de fato é neste nível que as coisas se decidem, e há também exposições que podem vir de nós mesmos; meu colega atualmente desenvolve, por exemplo, uma exposição sobre a Nova Guiné.<sup>1181</sup>

Mesmo quando a ideia de uma exposição temporária parte dos departamentos geográficos e do interior do museu, a busca por parcerias com museus nacionais no exterior é uma premissa da política de exposições do quai Branly, por significar uma maior facilidade de empréstimo de peças de um determinado gênero ou produzidas por um dado grupo social:

“[...] em um dado momento achamos que seria importante fazer exposições sobre o México, e neste momento nosso presidente se encontrou com o presidente do museu de Antropologia do México porque eles têm lá algumas coisas de alto nível, de excepcional, o que ele explicou para o próprio museu, e o curador da exposição seria o diretor do museu de Antropologia do México, [...] era muito mais fácil desse jeito, obter as peças porque não é sempre simples e em alguns

---

<sup>1179</sup> DAVIDSON, Lee. Entrevista em 1 de novembro de 2012, Carthage Thalasso Hotel, Tunis.

<sup>1180</sup> Como afirmou André Delpuech. Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>1181</sup> *Ibidem*.

lugares é mais fácil negociar com um grande museu nacional, de um grande museu a outro grande museu, do que em outro caso, em que um curador, ele mesmo, tem que buscar as peças a torto e a direito...<sup>1182</sup>

A exposição no museu francês, que tinha como objetivo “dar a palavra aos Maori”<sup>1183</sup>, e que foi divulgada nas mídias parisienses como uma expressão da “representação de si” pelos Maori, apresenta, contudo, uma especificidade. Ela é constituída sob um duplo véis: se por um lado ela inova, ao representar uma abordagem inédita sobre o patrimônio maori no quai Branly, por outro, ao ter sido adaptada ao espaço expositivo do museu, a perspectiva estética, característica desta instituição, é o que primeiro chama a atenção quando nos deparamos com esta exposição. Como aponta Lee Davidson, a partir do momento da elaboração da exposição em parceria com o quai Branly, um designer deste museu foi enviado a Wellington para trabalhar junto à equipe do Te Papa:

Neste momento tem início um processo interessante. Vários problemas se apresentaram nesta parceria para se pensar o *design* do espaço expositivo. Por exemplo, o designer francês queria desenhar ele mesmo as formas a serem projetadas nas paredes da exposição, como formas decorativas e desconsiderando o significado da estética Maori. Os Maori disseram ‘não’; alegaram se tratar de algo culturalmente inapropriado, e o quai Branly foi obrigado a fazer a obra com os desenhos aborígenes originais.<sup>1184</sup>

Como resultado, o espaço sinuoso que desvela progressivamente um patrimônio de alto valor simbólico une a visão maori sobre a sua própria cultura à construção de um percurso visualmente convidativo e sedutor. Os elementos estéticos maori são usados pelo museu como elementos decorativos, e, por vezes, não se tem explicitado o seu valor simbólico para além da imagem que se deseja criar no espaço, que é inquestionavelmente belo, mas no qual a beleza ajuda a esconder certos significados.

---

<sup>1182</sup> Entrevista em 13 de dezembro de 2011. *Musée du quai Branly*, Paris.

<sup>1183</sup> “*Donner la parole aux Maori*”. Ibidem.

<sup>1184</sup> DAVIDSON, Lee. Entrevista em 1 de novembro de 2012, Carthage Thalasso Hotel, Tunis.



Figs.7 e 8: Exposição “Maori. Seus tesouros têm uma alma”. *Musée du quai Branly*, 2011\*.

Em meio ao discurso estético que envolve todos os objetos e os modos de expô-los, a narrativa histórica e política dos Maori transparece, caracterizando a exposição pela apresentação de perspectivas diferentes sobre um mesmo patrimônio. A exposição alia à arte, os símbolos e objetos emblemáticos que se tornaram, para os Maori, sinônimos da luta pela autodeterminação, colocando em cena reflexões sobre acontecimentos da história da *Aotearoa* (Nova Zelândia) que são acontecimentos importantes também para a história Maori, uma história de reconhecimento nacional<sup>1185</sup>. O primordial, para os indígenas envolvidos na concepção do projeto, não parece ser a transmissão da estética maori, mas o sentido do seu patrimônio e o seu valor identitário – o que fica evidenciado ao visitarmos a página desta mesma exposição no *website* do museu Te Papa<sup>1186</sup>.

A exposição no museu Te Papa, entre abril e junho de 2011, foi intitulada de “*E Tú Ake: Standing Strong*”<sup>1187</sup>, e esta foi adaptada para figurar no *Musée du quai Branly*, como indica a própria mudança no título. Como fica claro na apresentação dos objetos nesta ‘adaptação’ no museu francês, a “alma” que o quai Branly atribui aos objetos expostos, “tesouros” maori selecionados de acordo com a política bicultural do museu neozelandês, pode ser interpretada de diversas maneiras. O “*mana*” evocado pelos Maori, como força vital que percorre todas as pessoas e as coisas, pode ser lido, por outro lado, como a força da arte no museu. A arte presente na exposição se divide em duas categorias bem marcadas: a de ‘arte por nascimento’ (do inglês “*art by birth*”) e a

<sup>1185</sup> A exposição faz referência a acontecimentos como a Marcha Maori pela terra, de 1975, a ocupação do Bastion Point, de 1978 e a marcha de protesto pelo litoral e os fundos marinhos, em 2004. Cada uma dessas manifestações modificou a paisagem política do país assim como as concepções sobre a identidade nacional, provocando amplos debates sobre as aspirações Maori por autonomia.

<sup>1186</sup> Disponível em: <<http://www.tepapa.govt.nz/WhatsOn/exhibitions/ETuAke/>>. Acesso em: 20 de agosto de 2012.

<sup>1187</sup> “*E Tú Ake: Mantendo a Força*”.

de ‘arte por apreciação’ (“*art by appreciation*”)<sup>1188</sup>. Aqui os objetos que são produzidos como a arte de artistas indígenas, destinados a concorrer nas galerias como arte contemporânea, são confrontados com os objetos etnográficos representativos da cultura maori. As obras de arte contemporânea são todas referências a elementos da cultura maori, ainda que utilizem a linguagem artística ocidental<sup>1189</sup>.

Tene Waitere (1854-1931), um mestre escultor e professor na tribo Ngāti Tarāwhai, conhecido por sua tradição escultórica, em sua obra inovadora encomendada pelo etnólogo Augustus Hamilton, em 1896, combina a escultura maori tradicional com a abordagem escultórica europeia, criando uma bricolagem de estilos.



Fig. 9: “O rosto esculpido”, Escultura em madeira de Tene Waitere\*.

A exposição como um todo é composta como obra de arte, que intercala arte e etnografia, ambas referenciando a cultura maori e a imagem que os indígenas têm de si mesmos. A linguagem artística está presente em toda a narrativa não porque os Maori se relacionam com ela necessariamente, mas porque ela é o meio pelo qual o público em geral – e em particular o público do museu parisiense – poderá se relacionar com os objetos expostos. Ao afirmar que “desde a sua abertura, o *Musée du quai Branly* esteve

<sup>1188</sup> Categorias estas citadas no catálogo da exposição. SMITH, Huhana (org.). **Māori**. Leurs trésors ont une âme. Paris, Musée du quai Branly. Somogy Éditions d’art / Wellington : Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. Te Papa Press. 2011.

<sup>1189</sup> As obras apresentadas na exposição de Paris são as mesmas do projeto original, da exposição em Wellington. O que muda é a linguagem expositiva e a adaptação no espaço.

interessado pela *arte contemporânea* Maori em sua relação com uma *tradição secular*”<sup>1190</sup>, Stéphane Martin, diretor do museu, indica a visão ambígua do quai Branly sobre os objetos expostos e a própria arte contemporânea. Aqui, arte e etnografia estão inseparáveis, de modo que a noção de arte contemporânea adotada pelo museu não é nem exatamente aquela disseminada no Ocidente, mas também não é uma noção própria da cultura maori. A exposição é verdadeiramente bicultural, no sentido em que sobrepõe a visão de mundo maori à abordagem artística, privilegiada pelo museu europeu. Logo, a reivindicação do folheto de divulgação de que a exposição propõe uma descoberta da cultura maori, “vista pelos Maori, *fora das perspectivas e dos modelos ocidentais*”<sup>1191</sup>, não se confirma. O que se vê é a bricolagem de modelos, um mosaico museal que conquista os olhos dos visitantes europeus sem ignorar a cultura indígena da Nova Zelândia.

Na narrativa da exposição, os diversos aspectos da cultura maori são apresentados em quatro partes: (1) Introdução, “*Tino rangatiratanga: em direção à autodeterminação*”; (2) “*Whakapapa: identidade e interconexão*”; (3) “*Mana: prestígio e autoridade*”; e (4) “*Kaitiakitanga: proteção e preservação*” – seções estabelecidas inicialmente pelo museu Te Papa. O eixo central é o aspecto espiritual da cultura maori que na exposição neozelandesa estava mais diretamente ligado à afirmação de uma identidade política maori, e, na versão francesa, foi direcionado para a interpretação artística das formas de expressão desta identidade.

A estrutura da sociedade Maori se baseia no *whakapapa*, um conceito de parentesco que rege não somente as pessoas, mas também os objetos, animados ou inanimados. O *whakapapa*, assim, é um sistema de referência que guarda traços de correlações familiares através do tempo, do espaço e das gerações; ele identifica os grupos e as genealogias, e a relação com os ancestrais. O *mana*, qualidade espiritual que reside nas pessoas, nos animais e em todos os objetos inanimados, é transmitido graças ao *whakapapa* e é adquirido por meio das relações de cada um. Os tesouros pessoais (*taonga*), objetos variados, podem ser signos exteriores de *mana* e de identidade. No caso dos objetos expostos no contexto do museu Te Papa, estes não foram dessacralizados para entrarem no museu, já que na verdade o trabalho do museu é o de manutenção do *mana* e do *taonga* – o museu para os Maori é um lugar *sagrado*.

---

<sup>1190</sup> MARTIN, Stéphane. Préface. In : HOULIHAN, Michael; HIPPOLITE, Michelle. Avant-propos. In: SMITH, Huhana (org.). **Māori**. Leurs trésors ont une âme. Paris, Musée du quai Branly. Somogy Éditions d'art / Wellington : Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. Te Papa Press. 2011. [Catálogo da exposição] p.10.

<sup>1191</sup> MUSÉE DU QUAI BRANLY e NEW ZEALAND MUSEUM TE PAPA. Māori. Leurs trésors ont une âme. [folheto da exposição].

Como afirma Arapata Hakiwai, acadêmico maori e ex-diretor do *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, que foi à Paris para participar da abertura da exposição e do debate em torno dela, quanto aos taonga “não se trata de uma segunda vida como objeto exposto, mas da *restauração da vida*”<sup>1192</sup>. Os taonga são, com efeito, o centro emocional de toda a exposição, e são eles que nos conduzem a ter uma visão mais ampla de todas as relações que compõem a sociedade Maori. A partir da relação que os Maori têm com seu patrimônio e as concepções de *mana* e do taonga, tem-se uma museologia maori sendo colocada em prática, criada a partir do conhecimento local e baseada nele. Pouco se conhece dessa museologia nos grandes museus e nos grandes centros da cultura internacional.

A exposição “*Maori – seus tesouros têm uma alma*”, apresentada no *Musée du quai Branly*, constitui uma tentativa de se trazer à Paris uma experiência museológica “pouco comum na metrópole”<sup>1193</sup>, como expressou o diretor do museu francês, Stéphane Martin, na abertura do colóquio organizado a partir desta exposição temporária que foi intitulado de “*S’exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi*”<sup>1194</sup>. A constatação de Martin suscita a reflexão sobre a relação da museologia colocada em prática nos grandes centros da cultura mundial hoje, as ‘metrópoles’, em relação à museologia das ‘periferias’ – isto é, lugares em que as práticas têm menor visibilidade globalmente – que são, em geral, aqueles países que se distinguem por terem sido antigas colônias. É verdade que o ato de um museu central metropolitano trazer para o centro das discussões um exemplo como o do museu Te Papa representa um movimento importante de descolonização, no qual o museu de prestígio se debruça pela primeira vez sobre a museologia das ‘margens’.

Entretanto, esse exercício de se olhar para fora de suas próprias práticas torna evidente a grande efervescência de questões – antropológicas e museológicas – que está ocorrendo em lugares que por tanto tempo foram invisíveis. Dá-se início, não mais simplesmente a um processo de descolonização das culturas e identidades dos ‘outros’, mas também à descolonização das práticas museológicas que, em grande parte de sua existência nestes países, estiveram ligadas à história mesma de sua exploração.

---

<sup>1192</sup> “For taonga the issue is not a second life as an exhibit, but *the restoration of life*”, no original. Grifos nossos. HAKIWAI, Arapata. In: Colóquio internacional « S’exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi ». 29 de novembro de 2011, Musée du quai Branly, Paris.

<sup>1193</sup> MARTIN, Stéphane. In: Colóquio internacional « S’exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi ». 29 de novembro de 2011, Musée du quai Branly, Paris.

<sup>1194</sup> “Expor-se no museu – representações museográficas de Si”.

Hoje é possível notar poucas diferenças entre as formas de expor consagradas dos museus etnográficos contemporâneos e as exposições nestes museus de Si, onde se coloca em prática a automuseologia. É evidente, no caso do Te Papa, a participação ampla de indígenas Maori no processo de desenvolvimento da exposição, e alguns elementos, em particular, podem ser mencionados. Progressivamente na história dos museus neozelandeses os Maori incorporaram a noção de *mana* na própria prática da musealização. Além disso, a valorização do imaterial, ou de tudo aquilo que existe para além da materialidade dos objetos, ganha um papel de destaque na expografia, que tira proveito das novas tecnologias para incorporar outros aspectos da cultura. Assim, a prática exercida atualmente pelo museu Te Papa, que envolve a participação de membros Maori desde o início do século XX, é a de mostrar a cultura maori vista pelos Maori. Iniciativas como essa trouxeram para os debates entre os especialistas, nos últimos anos, a reflexão sobre quem deve falar de quem e como. De fato, assim como não existe a cultura Maori ‘pura’, vista somente pelos Maori eles mesmos, também é uma ilusão pensar no puro museu Maori. Isso porque, a automusealização é, em si mesma, um processo de contaminação, tanto quanto pode ser vista como um processo de libertação.

Como já se mostrou, o museu é o resultado de um processo marcadamente eurocêntrico e que se disseminou estando inserido em um sistema de dominação. Apropriar-se deste modelo para criar algo novo – aí está o sentido do que se pode pensar atualmente como *descolonização*. Não se pode negar, entretanto, que em muitos casos a automusealização significa uma forma de dar continuidade à dominação, mantendo os laços para manter as hierarquias, pois aprender os métodos dos dominadores para se autorrepresentar não deixa de ser uma forma de se manter no jogo das relações de poder. Por outro lado, colaborar com eles para, então, transgredi-los, significa encontrar um campo aberto de novas possibilidades.

A cultura maori não precisou se perder por ter sido inclusiva, pois foi dialogando com uma outra cultura (dominante), que ela conseguiu se reafirmar. A abordagem ‘bicultural’, que afirmam colocar em prática os responsáveis pelo museu Te Papa (tanto os que se pensam Maori quanto os que se pensam ‘brancos’)<sup>1195</sup>, pode levantar questões sobre como se dá essa divisão ‘cultural’ da autoridade no discurso da instituição. Em

---

<sup>1195</sup> O que se observou no colóquio internacional « S’exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi », no museu do quai Branly, onde estavam presentes Conal McCarthy e Arapata Hakiwai, ambos agentes envolvidos no desenvolvimento do museu Te Papa.

outras palavras, qual das partes tem mais força? Quem fala em nome de quem? E, por fim, onde estão as outras ‘culturas’ neozelandesas que não compartilham deste diálogo do qual resulta o museu bicultural? Sabemos que os Maori não são a única etnia presente na Nova Zelândia – e por que este museu, estes objetos, esta cultura tiveram destaque no contexto internacional, ou mesmo na Nova Zelândia? Estas questões não são sequer levantadas na exposição e no colóquio organizado pelo *Musée du quai Branly*, e tudo se passa como se a questão de uma autoridade compartilhada já houvesse sido naturalizada pelos agentes do museu na Nova Zelândia.

O museu Te Papa parece ser um caso concreto de apropriação cultural que se deu simetricamente em dois sentidos. Se, por um lado, os objetos maori são apropriados por uma instituição nos moldes europeus e onde atuam profissionais ‘brancos’, por outro, os próprios Maori se apropriam dos métodos europeus para expor a sua ‘cultura’ e a sua ‘identidade’. A vontade de transmissão é a força motora da performance resultante do biculturalismo.

Os museus que alguns especialistas e etnógrafos chamam de ‘museus de Si’, são tanto museus do Outro como qualquer outro tipo de museu, no sentido em que os sujeitos da musealização estarão sempre na posição de sujeitos para falarem de si a um Outro, e portanto criam uma performance de si mesmo, transformam-se em objetos, ao chamarem de ‘uma’ cultura o conjunto de elementos que constitui a sua identidade – esta também idealizada e objetificada. Ao falar de uma máscara deixamos de vesti-la; é preciso retirá-la do rosto para torná-la um objeto de nossa atenção. Deixamos de ser a máscara para fazer dela objeto narrado, e não importa quão íntima ela nos seja, esta será momentaneamente um objeto estranho, ao ser musealizada. A museologia maori cria o distanciamento necessário para que os indígenas tornem compreensível, para si mesmos e para os outros, a sua identidade cultural e política.

Os ditos ‘museus de Si’ são apenas variações dos museus dos Outros, e se os dividimos em duas categorias essenciais, deixamos de perceber que todos os museus são representações. O que importa é saber como se dão essas construções, o que está realmente em jogo, e que negociações são necessárias para se determinar os pontos de vista apresentados como legítimos.

As novas experiências de automusealização, difundidas internacionalmente no presente, não são da mesma natureza daquelas que se colocaram em prática ainda nos anos 1980, quando se tinha a ilusão da pureza e a idealização dos grupos como unidades homogêneas e relativamente fechadas. Com base na observação de casos como o da

exposição estudada, hoje, é possível apontar a existência de *museologias* misturadas, como bricolagens de visões e de identidades (ou identificações) no contexto dos museus, e segundo as quais importa mais a construção de si mesmo em parceria com o outro do que o produto final desta relação. Estes museus atuais continuam a levantar questões sobre as noções de representação e de autorrepresentação e revelam que a história da museologia é mais complexa e mais ambígua do que se costuma pensar. Não se trata mais de pensar os museus na medida de suas paredes, ou de classificá-los em detrimento da ausência mesma de paredes, mas de pensá-los como abertos porque os povos, antes silenciados, agora têm voz dentro dessas instituições.

## 2.2 Objeto sagrado, objeto de museu

É preciso chamar a atenção para o fato de que a exposição “*Maori – seus tesouros têm uma alma*” não representou para o *Musée du quai Branly* simplesmente ‘uma via à voz dos Outros’ ou uma tentativa de trazer a perspectiva indígena para o museu, democratizando a experiência museal nesta instituição. Com efeito, o empreendimento que envolveu acordos entre os dois museus nacionais, na França e na Nova Zelândia, constituiu um meio eticamente aceitável para que tais objetos, sagrados para a cultura maori, fossem expostos em um museu parisiense. Isto é, as peças expostas foram museograficamente neutralizadas para que o museu não arcasse com a responsabilidade moral de expor os objetos sagrados de uma cultura como ‘arte’, e escapasse das críticas que foram, no passado recente, direcionadas a outras instituições francesas que realizaram exposições de arte com objetos sagrados sem recorrer ao exercício da autorrepresentação.

Os povos autóctones, privados da soberania e marginalizados no plano social, se servem de armas políticas na luta pelo reconhecimento de suas identidades culturais. Estas são, em geral, as leis e instituições nacionais e internacionais que visam à proteção desses povos<sup>1196</sup>. Ao se limitar a estabelecer diálogos diplomáticos apenas com instituições nacionais dos países em que se encontram os povos indígenas representados em suas coleções, o *Musée du quai Branly* está constantemente condenado a apresentar as visões ‘oficiais’ sobre eles, sem, de fato, ouvi-los. A apresentação da visão maori sobre a sua própria cultura e os seus objetos sagrados só foi possível por ser o museu Te

---

<sup>1196</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. Le culte muséal de l’objet sacré. *Gradhiva*, n. 30/31, 2001/2002. p.204.

Papa o resultado de uma parceria entre os indígenas e a estrutura de um museu nacional. Sendo o patrimônio maori composto de objetos de valor sagrado para este grupo, e sendo mal recebida na Nova Zelândia a exposição dessas peças como ‘arte’, parece, de fato, imprevisto que a apresentação do quai Branly desses objetos se daria de outro modo, sem receber críticas.

Entre os diversos debates – de naturezas variadas e estabelecidos em diferentes níveis, envolvendo atores distintos – que foram suscitados pela exposição das *artes primeiras* no *Musée du Louvre* e no *Musée du quai Branly*, e mesmo antes, em museus que já adotavam a linguagem artística em exposições desses objetos, como no museu de Artes da África e da Oceania, a discussão sobre objetos sagrados expostos ‘como se fossem’ obras de arte ainda se mantém como pertinente no campo museal francês e entre os intelectuais. Ela está balizada pelas questões já tratadas quanto à apropriação dos elementos de uma cultura por uma outra.

A questão central que algumas abordagens museográficas recentes vêm levantando é sobre o controle intelectual dos objetos musealizados. Ela tem como pano de fundo a questão de se saber quem, entre os responsáveis dos museus ou os porta-vozes das comunidades, dispõe do direito de decidir sobre o uso dessas peças de coleções no seio da instituição. Para Derlon e Jeudy-Ballini, este direito deve pertencer ao museu. Quando um museu detém objetos sagrados em determinadas culturas, existem apenas duas soluções coerentes: este pode restituir tais objetos para os grupos indígenas que apresentam demandas sobre a sua posse, ou mantê-los em suas coleções cumprindo com a sua função de expô-los ao público mais amplo possível. É um consenso entre os especialistas, por exemplo, que o museu não tem o direito de manter um objeto permanentemente em sua reserva para preservá-lo como ‘segredo’ de um grupo específico.

Em diversas ocasiões conhecidas, museus do Ocidente foram levados a retirar de exposição objetos que feriam certos princípios religiosos de determinados grupos ou que falavam em seu nome<sup>1197</sup>. Nestes casos, os museus renegam a sua vocação pedagógica inicial e são colocados na situação paradoxal de se assumir, diante destes objetos, mais como santuários e menos como museus. Como constatou o antropólogo Howard Morphy, “centenas de instituições euro-australianas tentaram imitar as práticas

---

<sup>1197</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. Le culte muséal de l’objet sacré. *Gradhiva*, n. 30/31, 2001/2002. p.205.

aborígenes criando espaços de armazenamento fechados para os objetos sagrados”<sup>1198</sup>. Segundo este autor, tais práticas permitem que se respeite os desejos dos aborígenes e que se procure uma solução temporária a um certo número de problemas”. Para as antropólogas francesas Derlon e Jeudy-Ballini, “a confiscação de objetos da visão do público representa, ao mesmo tempo, uma hipocrisia e uma defesa”<sup>1199</sup> para os museus.

Il faut y insister encore: si, dans le cadre de leurs stratégies politiques et identitaires, des populations autochtones opprimées et minoritaires sont dans leur rôle en agissant comme elles le font, les musées occidentaux ne remplissent pas le leurs quand ils se laissent instrumentaliser, quelle que soit la légitimité des causes considérées.<sup>1200</sup>

Aceitar manter determinados objetos ‘em segredo’ nas reservas não constitui certamente uma maneira redentora de compensar as atrocidades cometidas às populações que a colonização tornou minoritárias em seu próprio território. O processo de desculpabilização que decorre dessas escolhas é, finalmente, mais beneficiário para os não indígenas do que para as próprias populações interessadas<sup>1201</sup>. Os esforços de uma situação pós-colonial de se tentar conciliar múltiplas vozes podem levar ao risco de se alcançar um estado de infertilidade discursiva. A ideia do quai Branly é a de se criar uma estrutura de significações que permita que uma multiplicidade de vozes possam se expressar. A sua finalidade – e a exposição citada não a coloca em questão – é a de uma sonoridade única em que a perspectiva estética guarda pouco ou nenhum espaço para florescerem outros sentidos e expressões a partir dos objetos expostos.

Ao abordarem *a cultura* indígena que desejam fazer representada, essas instituições pós-coloniais, através da perspectiva de seus conservadores, são confrontadas com múltiplas demandas, por vezes contraditórias, emanando dos grupos eles mesmos. Derlon e Jeudy-Ballini citam o exemplo das reações negativas suscitadas em um grupo de mulheres de Vanuatu por uma exposição internacional sobre a arte de seu país apresentada em um museu nacional local, em que um espaço delimitado havia sido especialmente construído para mostrar os objetos sagrados destinados a serem

<sup>1198</sup> MORPHY (1991, p.25 apud DERLON & JEUDY-BALLINI, 2001, p.205).

<sup>1199</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. Le culte muséal de l’objet sacré. **Gradhiva**, n. 30/31, 2001/2002. p.205.

<sup>1200</sup> “É preciso, ainda, insistir: se, no quadro de suas estratégias políticas e identitárias, as populações autóctones oprimidas e minoritárias estão desempenhando o seu papel ao agirem como agem, os museus ocidentais não desempenham o seu quando eles se deixam se instrumentalizar, seja qual for a legitimidade das causas consideradas.” (tradução nossa). Ibidem, p.206.

<sup>1201</sup> DERLON & JEUDY-BALLINI, loc. cit.

vistos apenas por visitantes adultos, do sexo masculino<sup>1202</sup>. Para os museus, exemplos como esses levantam questões sobre a sua função no mundo atual: os museus podem abrir mão de um de seus princípios básicos – o da visibilidade a diversos públicos – em nome de um ‘respeito’ por determinados princípios que não são os seus?

Existiria, portanto, um meio termo entre o *museu* e a *comunidade*? A força que ganharam os museus comunitários nas últimas décadas no mundo ocidental e fora dele, provém dessa conciliação entre os interesses de um grupo social determinado e a função dos museus perante seus públicos. Quando o público *é* a comunidade, não há mais o limite entre o religioso e o museu.

O ecomuseu, ou o *museu-comunidade*, instaura um tipo de musealização que permite que os objetos sagrados pertençam simultaneamente a dois mundos – como vimos no caso do *Écomusée d’Alsace*, assim como em inúmeros outros casos no mundo. Ao permitirem um tipo de musealização dos contextos e não só dos objetos, os museus comunitários, e as práticas de automusealização levam o *objeto-devir* a suas últimas consequências. Nos museus ditos tradicionais, uma vez fechados em uma vitrine, os objetos são momentaneamente solidificados, fixos, assentados sobre um quadro específico de significações. Nos ecomuseus, e em muitos museus comunitários, o objeto de uso, que se manipula, se quebra, é recuperado e passa a fazer parte de um ritual; ele é apreendido e apropriado segundo a noção de objeto-devir proposta nesta tese. A unidade do objeto, assim, como a base lógica de alguns museus, não é algo que se encontra ‘naturalmente’ nas coisas, mas que o olhar instruído e o entendimento constroem sobre elas.

A capacidade de transitar simultaneamente no universo museal e no universo ritual faz com que objetos que fazem parte de uma coleção possam facilmente retornar ao circuito ritual, colocando em questão as teorias muito rígidas sobre a passagem à arte, ou a passagem à *musealia* (ou objeto de museu) como aquela desenvolvida por Pomian, que pretendia que um objeto religioso, para se tornar objeto de arte, devesse necessariamente perder toda a significação ritual<sup>1203</sup>. O semióforo, neste sentido, também não seria um tipo de objeto – como pensava Pomian, ao lançar esta ideia – mas um estado que o objeto pode adquirir, sobretudo ao ser musealizado. Sendo assim, os

---

<sup>1202</sup> Exposição apresentada em Port-Vila (Vanuatu), depois em Nouméa, Bâle e Paris. O recinto especial para as obras interdidas ao olhar das mulheres só foi construído na exposição de Vanuatu. DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. Le culte muséal de l’objet sacré. **Gradhiva**, n. 30/31, 2001/2002. p.206.

<sup>1203</sup> NOTTEGHEM, Émilie. Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification. pp.47-62. In : HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l’artification**. Enquêtes sur le passage à l’art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012. p.59.

objetos de culto do catolicismo nos ecomuseus franceses, ao passarem pela musealização, não se encontram cristalizados ou reificados em seu novo estatuto, podendo ser muito facilmente remobilizados nos dispositivos culturais<sup>1204</sup> – o que não acontece para outros tipos de objetos, como no caso das *artes primeiras*.

A questão colocada por aqueles que protestaram contra a entrada das *artes primeiras* no Louvre foi a da legitimidade desses objetos como *obras de arte*, pois somente estas poderiam ser julgadas a partir de critérios estéticos. Estes alegam que tais objetos que se veem atualmente no museu não são obras de arte, porque são *fetiches*, como indicam as suas etiquetas<sup>1205</sup>. Por outro lado, aqueles que, contrariamente, afirmam ser estes *objetos de arte*, estariam apontando, subliminarmente, um erro nas etiquetas e classificações. Ambos os lados concordariam que um objeto é definido pelo uso que se faz dele. Mas esta polarização das duas partes nas disputas classificatórias que envolvem estes objetos é um sintoma da incapacidade dos agentes dos processos de musealização de notar que ambas as classificações não se excluem uma à outra.

Segundo o conceito proposto por Jean Bazin, estes seriam “objetos disponíveis”<sup>1206</sup>, uma vez que estão à disposição daquilo a que servem. A discussão então seria sobre qual é o ‘*bom uso*’ dessas peças. Ou, qual é a classificação legítima? Aquela dos indígenas e dos crentes, como relatada pelos etnógrafos, ou a dos amantes de arte primitiva? Se pensados – de forma não tão óbvia quanto nos ecomuseus – como *objetos-devir*, tal discussão é invalidada já que o que importa são as relações possíveis de se estabelecer com eles, e não há, neste caso, relação ilegítima.

Se consideramos o objeto como uma unidade, como objeto de arte em um museu ou como objeto ritual, enquanto o objeto de arte opera, com a sua beleza, na sensibilidade do espectador, podendo ser considerado belo ou não, o objeto de culto possui um poder, e supõe-se dele que é um *objeto mágico*. Dele se espera uma ação, um resultado, como no ato mágico. Ao se interrogar sobre o estatuto ontológico daqueles objetos que denominou de “coisas-deus”<sup>1207</sup>, isto é, objetos rituais que apresentam um sentido divino, Bazin afirma que se todo ato religioso realiza uma mediação entre os universos, essencialmente distantes, do humano e do divino, o objeto de culto seria

---

<sup>1204</sup> NOTTEGHEM, Émilie. Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification. pp.47-62. In : HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l'artification**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012. p.59.

<sup>1205</sup> BAZIN, Jean. Des clous dans la Joconde. pp.521-545. In: BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L'anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis, 2008. p.522.

<sup>1206</sup> Ibidem, p.523.

<sup>1207</sup> Ibidem, passim.

instrumento dessa mediação. Mas o que representaria ela quando este se encontra isolado em uma vitrine laica em um museu? Neste contexto, o objeto de culto irá funcionar como o signo, remetendo àquilo que ele não é mais.

Logo, se a conversão de um objeto religioso em obra de arte, nos ecomuseus, se dá apenas parcialmente (onde a realidade social é indissociável da performance museal), nos museus das *artes primeiras* ela é pensada como conversão completa – envolvendo os objetos, o público, e o espaço do museu. Em outras palavras, se, por um lado, nos ecomuseus a sacralidade é encenada e operada para que as pessoas entrem em contato íntimo com o seu próprio patrimônio em um contexto musealizado, por outro, nos museus das *artes primeiras*, ao ser realizada a *artificalização* como um processo de dessacralização dos objetos pelo museu, estes são alienados de seu contexto religioso, deixando de ter sentido para uma sociedade, para fazer sentido em outra.

### **3. A regeneração simbólica**

Em 2010, na ocasião da Conferência Geral do ICOM, que ocorreu em Xangai, tive a oportunidade de conhecer um pouco desta cidade chinesa, entre algumas outras, antes de começar o meu trabalho de campo na França, que teria início no ano seguinte. Nesta minha primeira viagem a um país do dito Oriente, pude visitar alguns templos budistas para alimentar a minha curiosidade pela prática religiosa na China. Tendo visitado templos e mosteiros em Pequim, Xian e Xangai, e observado – como turista de passagem – alguns rituais que, por acaso, aconteceram em meio a minha visita, tive um contato momentâneo com as manifestações da fé, as expressões dos fiéis, a relação com as divindades e a prática devocional dos budistas na China.

A partir deste breve contato pude desconstruir antropologicamente o meu olhar sobre as imagens budistas e a ornamentação dos templos que até então faziam parte do meu imaginário como meros elementos decorativos ou emblemas de um Oriente ‘exótico’ banalizado pelo Ocidente. Foi com este olhar mais relativo (ou relativizado) que retornei ao *Musée du quai Branly* em 2011, para minha segunda visita, agora como pesquisador. Ao caminhar por todo o espaço expositivo, chego até a seção de arte asiática com um misto de interesse e cautela. Quando vi – ou revi, com ‘outros’ olhos – a exposição das esculturas de Buda naquela parte mais remota do platô das coleções do museu, meu espanto inicial, ao ter em minha memória a experiência dos templos, se deu diante da banalização das imagens expostas ao olhar europeu. Aquelas eram formas

adoradas como ídolos no contexto asiático e ali estavam como obras de arte desprovidas de seu sentido religioso. Sem a força dos incensos, mas permeadas pela sombra e a luz intensas, características do quai Branly, as imagens budistas não haviam perdido, no meu olhar, a essência religiosa que lhes havia sido investida em suas vidas precedentes. Todavia, as vitrines que as guardavam estavam ao lado de suportes em forma de gavetas verticais que acondicionavam e expunham a coleção de tecidos e vestimentas, e outros objetos não rituais de diversas regiões da Ásia.

Este é um caso claro em que objetos religiosos são expostos junto com objetos utilitários em uma nova vida museal que os ‘igualam’, através do processo duplo de *neutralização* e *estetização* característico deste museu e da musealização que ele promove. Não podia ser inferido, de fato, em que contexto as imagens budistas estavam sendo mais bem usadas, no museu ou nos templos. Do ponto de vista antropológico não existem culturas ou sociedades cujas concepções e instituições sejam, por princípio, mais justas ou legítimas que outras. Partindo deste princípio podemos evocar a pretensão universalista dos museus no Ocidente (e, hoje, também fora dele) que impede que estas instituições, em grande medida, respondam exclusivamente a determinados poderes locais ou grupos sociais específicos. E é para não ter que sucumbir a demandas dissonantes que alguns museus passam a tratar artefatos distintos de acordo com um mesmo quadro simbólico permeado pela linguagem da arte.

Fato é que, os objetos que configuram a categoria das *artes primeiras*, não apenas têm origens diferentes entre si e uma história própria, mas eles chegam ao museu por caminhos também distintos. Muitos dos objetos rituais ou sagrados que, em dado momento de suas vidas, chegam aos museus, foram rejeitados ou descartados pelos agentes que os davam sentido na vida precedente. Muitas vezes, esses objetos já divorciados de sua função precedente de ‘objetos sagrados’, ao entrarem em um museu – instituição por si só ritualizada – atravessam um processo de dessacralização para, então, serem ressacralizados pela instituição que os irá exibir dentro de um novo contexto e segundo uma outra gramática social. Neste sentido a musealização pode equivaler a uma sacralização quando o museu coloca em prática um processo de *regeneração simbólica* do objeto. Este se refere a uma tentativa de se recriar a força ritual do objeto, inserindo-o em uma performance museal.

O objeto, ao ser extraído do contexto que lhe dava sentido e introduzido em um museu, se torna, antes de tudo, um objeto musealizado. Uma vez colocado neste espaço laico, os objetos podem conservar a sua sacralidade para certos membros dos grupos em

que eles se encontravam<sup>1208</sup>. Esta manutenção da sacralidade do objeto pelos museus perpassa uma tentativa de se tornar inclusivo, por parte dessas instituições, e de recompensar estes povos pelas atrocidades do passado colonial. O problema desta vertente, como sugerem Derlon e Jeudy-Ballini, está no fato de que a questão do “respeito pelo outro” não pode se confundir, na prática, com um exercício de “indianização” dos não indígenas. Neste sentido não seria o papel dos conservadores de museus o de interditar toda mistificação e de propor um olhar museal sobre as culturas estrangeiras em vez de sustentar mal entendidos?

Ao gerar uma nova vida ‘sagrada’ para o objeto musealizado, os museus buscam recriar a realidade já extinta no seio da instituição. O mesmo não ocorre no caso dos ecomuseus. Nestes não há, de fato, a separação entre a vida social das coisas e sua vida museal, enquanto patrimônio. Diferentemente, no museu das *artes primeiras* (seja ele o quai Branly, ou outros) a artificação inicial representa uma ruptura total com as vidas precedentes dos objetos sagrados. A regeneração simbólica, neste caso, é uma tentativa de se reatar alguns laços do passado que foram rompidos com a musealização. Sendo assim, ao tentar recriar cenograficamente um ambiente místico e, logo, sagrado como aquele que se vê na exposição das coleções do quai Branly, tem-se que as tentativas de regeneração simbólica podem muito bem ser vistas como uma contradição nestes museus ‘de arte’. Nos casos em que a regeneração é completa, o objeto passa a ter uma vida dupla – como objeto museal para o público vasto, e como objeto *ressacralizado* para uma minoria. Mas até que ponto o processo anterior de descontextualização já invalidou qualquer tipo de relação religiosa com estes objetos, que não são percebidos como sagrados pelo público mais amplo?

---

<sup>1208</sup> DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. Le culte muséal de l’objet sacré. *Gradhiva*, n. 30/31, 2001/2002. p.209.



**Fig. 10:** Escultura dogon cujo valor simbólico no passado era o de “assegurar à comunidade paz proteção, alimentos e fecundidade”<sup>1209</sup>. Platô das exposições, *Musée du quai Branly*, 2012\*.

Não se trata de um paradoxo, precisamente, o fato de os franceses terem inventado uma forma de preservar memórias, narrativas e patrimônios *in situ*, mantendo as relações entre as pessoas e as coisas em um território, e, por outro lado, continuarem a criar instituições que sistematicamente retiram objetos de contexto para ressignificá-los. Com efeito, estas duas formas de fazer museu existentes hoje na França – e em diversas outras partes do mundo – são duas faces de um só processo de afirmação identitária que engloba todos os museus e patrimônios da nação. Musealizar a Si ou aos Outros se mostrou, desde as primeiras exposições coloniais até as exposições mais recentes em Paris, duas performances dialógicas e indissociáveis que muito têm a informar antropologicamente sobre os mecanismos de representação na Europa.

Se algumas coisas – as coisas dos Outros – ganham valor ao serem descontextualizadas no cenário do museu, outras coisas – as coisas de Si, ou as ‘*nossas coisas*’ – só têm sentido e adquirem valor quando são mantidas nos seus contextos, onde podem continuar as trajetórias iniciadas antes da musealização. Esta musealização que não interrompe a vida está menos ligada à conservação dos objetos, como vimos no caso do Creusot, e se volta para a conservação dos processos. No caso dos ecomuseus

---

<sup>1209</sup> Descrição na ficha técnica do *Musée du quai Branly*. *Médiathèque* do museu, 2012.

os contextos não só não são removidos do objeto musealizado, como são musealizados como uma parte do objeto, no conjunto das relações que ele permite – o que faz com que, por vezes, se confunda o museu com a vida cotidiana. Esta é a lógica exatamente oposta à que é colocada em prática por museus como o quai Branly, cujo valor dos objetos expostos está construído justamente com base na ausência de qualquer tipo preciso de contextualização. Assim, os museus de Si e os museus dos Outros são sempre *museus da performance de Si* e *museus da performance dos Outros*, sendo que toda performance envolve, ao mesmo tempo, mecanismos de alteridade e de identificação.

Finalmente, é preciso imaginação para se libertar dos laços com uma dada realidade social. A concepção levistraussiana segundo a qual a criação se dá por meio do rearranjo de elementos do real simbólico é insuficiente para pensar a ruptura com os quadros sociais estabelecidos, e a sua transgressão. É o imaginário, e não o simbólico em si mesmo, que contém a potência da transformação social. Neste caso, toda transformação, não parte exclusivamente dos elementos simbólicos do real, mas envolve algo a mais que lhes é acrescentado, e que permite aos indivíduos – detentores da imaginação criadora – que se libertem e que transgridam os laços pré-concebidos que os ligam a uma realidade.

Automusealização implica em autonomia para criar, bem como na negociação entre o ‘Eu’ e o ‘Outro’. Esta autonomia não diz respeito apenas à apropriação de coisas dadas, ou criadas por Outros precedentes, mas na criação que é recepção e transformação de uma herança que é adquirida por acrescentar algo ao herdeiro e por ser acrescentada ela mesma de um imaginário próprio que lhe irá conferir nova vida. A musealização não é, como se viu, a instauração do fim, mas um convite ao recomeço, convite à recriação, a um *torna-se* e um *transformar-se* que fazem do próprio museu uma instituição social do *dever*.

## Considerações: sobre as coisas que se guardam

*« Dans son corps: et c'est le bâtiment, avec sa demande d'espaces proportionnés, de circulations faciles, d'appropriations. Dans son âme : avec l'idée constante que, du terrain au laboratoire et du laboratoire aux galeries, de l'informateur au chercheur et du chercheur au visiteur, toutes choses acquises mûrissent et rayonnent. Pour que l'homme finalement, en ces musées de l'homme, rende à l'homme ce qu'il lui a pris. »*<sup>1210</sup>  
(RIVIÈRE, Georges Henri. *Musées et autres collections publiques d'ethnographie*. In : POIRIER, Jean (dir.). *Ethnologie générale*. Paris : Gallimard, 1968.)

No final de abril de 2012, o *Musée du quai Branly* organizava o evento “BEFORE”, uma *soirée* gratuita em torno da exposição temporária “*Les Maîtres du désordre*”<sup>1211</sup>. Nesta ocasião, o museu foi tomado por diversas performances e intervenções artísticas que tinham como objetivo atrair o público jovem. A divulgação no *website* do quai Branly delimitava a faixa etária entre 18 e 30 anos. As atrações incluíam *happenings* em meio ao espaço expositivo, apresentações de música e dança, instalações de vídeo, e até o espetáculo de um mágico – todas elas evocando o tema da *desordem*. No teatro Claude Lévi-Strauss, uma das primeiras atrações é apresentada para o vasto público presente no início da noite. No palco, o grupo *New Crium Délirium*<sup>1212</sup> realiza uma performance complexa envolvendo música e sons xamânicos e um filme proveniente das coleções do museu. O filme “*Divine horsemen: the living gods of Haiti*”<sup>1213</sup>, de Maya Deren, mostra cenas de um ritual vodu no Haiti. O grupo, conhecido como os “xamãs-urbanos”, se apresenta diante da grande tela em que se veem imagens rituais. Progressivamente a música cantada e tocada por eles mistura-se de maneira visceral às imagens transmitidas. O que inicialmente parecia uma mistura de *rock* com música *folk* torna-se um som desconhecido para os ouvidos do público presente. Mesclando a guitarra a instrumentos tradicionais, o som é avivado pelas cenas fílmicas de possessão e transe. É visível um certo incômodo sensorial na plateia. Algumas pessoas começam a se retirar do auditório. As imagens mostradas de forma

---

<sup>1210</sup> “Em seu corpo: e este é o prédio, com sua demanda de espaços proporcionais, de circulações fáceis, de apropriações. Em sua alma: com a ideia constante de que, do campo ao laboratório e do laboratório às galerias, do informante ao pesquisador e do pesquisador ao visitante, todas as coisas adquiridas amadurecem e irradiam. Para que o homem, finalmente, nestes museus do homem, dê ao homem aquilo que lhe foi tomado.” (tradução nossa).

<sup>1211</sup> “Os Mestres da desordem” (tradução nossa).

<sup>1212</sup> O grupo *Crium Délirium* havia feito parte da cena alternativa francesa nos anos 1970. Em 2008, Lionel Magal fez uma nova montagem com Michel Giroud e Joachim Montessuis.

<sup>1213</sup> “Cavaleiros divinos: os deuses vivos do Haiti” (tradução nossa).

aleatória não trazem qualquer informação etnográfica. Conforme o arranjo sonoro se intensifica, mais e mais pessoas deixam o auditório. Outras pessoas ainda se aproximam para ver o que se passa ali. A performance dos músicos no palco mimetiza o ritual. Quem está possuído? Quem não está? Estas são perguntas que o público podia estar se fazendo na primeira impressão que tinham da performance no auditório do museu. A mensagem transmitida pela cena incomum é a do próprio incômodo da diferença. De fato, já não estávamos diante de uma apresentação de Josephine Baker.

O “outro” no *Musée du quai Branly*, apesar de ser apresentado como belo, já não reproduz as formas dóceis do passado. O museu não mostra exclusivamente aquilo que o público quer ver – ainda que esta seja a sua principal façanha, ou não teria mantido as suas portas abertas. No caso da performance descrita acima, o ritual carnalizado do Haiti é reinterpretado como obra de arte no contexto europeu. O museu não apenas faz renascer um “sentimento do Diverso”<sup>1214</sup> caro aos franceses, mas recria, no presente, um gosto pelo exótico como jamais interpretado por um museu etnográfico, denominando-o de “arte” e não mais mera fonte de inspiração.

Como já se notou, no quai Branly, a linguagem da arte é vista como o principal meio para a descolonização das suas coleções. Como uma máscara que se aplica ao real, a expressão artística cultivada no objeto etnográfico é um envelope das diferenças atravessadas pela violência material e simbólica da dominação colonial, e é, assim, consumida sem culpa – e é por isso que, uma vez ou outra, ela irá envolver não somente o deleite, mas também algum sofrimento. A arte do quai Branly atrai mas também repele, o que significa que as *artes primeiras* se encontram em vias de se legitimar como um campo. Mais do que focar no espectador como uma construção histórica e social, nos voltamos, neste mesmo sentido, para o encontro entre ele e a obra de arte. Este encontro, que envolve uma obra que responda a certos critérios específicos e um espectador capaz de avaliá-la a partir destes mesmos critérios, é o produto de uma história coletiva e, também, de formas de apresentação particulares que envolvem as duas partes.

O objeto central desta tese foi a construção social desse encontro, na forma dos processos de musealização, que manipulam valores para legitimar maneiras específicas de olhar e de sentir. Tanto no caso de museus das *artes primeiras* ou nos ecomuseus, um novo tipo de patrimônio é colocado em cena para ativar certos imaginários e criar

---

<sup>1214</sup> SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana, 1986. p.87.

novos sentidos interpretativos. A investigação desenvolvida buscou colocar frente à frente dois modelos de museus etnográficos, disseminados por todo o mundo contemporâneo, mas separados por concepções distintas sobre as representações simbólicas das pessoas e das culturas. Falar dos dois modelos de museus etnográficos que predominam hoje – os museus comunitários, pensados e colocados em prática por Rivière na forma inicial de ecomuseus, como museus da encenação do familiar; e o museu das *artes primeiras*, fundado a partir das concepções de Lévi-Strauss sobre os objetos etnográficos, que desempenham hoje o papel de museus do ‘exótico’ – nos leva a concluir que ambos podem ser vistos como museus de Si e museus dos Outros, já que essas categorias não dão conta de explicar variações entre estas duas formas de se musealizar ‘culturas’.

O que podemos afirmar com segurança é que, em ambos os casos, a musealização gera *objetos etnográficos*, com entendimentos plurais, guardados nos museus pois *guardam* em si mais de uma vida. O objeto etnográfico musealizado é necessariamente atravessado pelos olhares dos seus criadores primeiros e por aqueles dos etnógrafos e de outros especialistas, para só então capturar o olhar do público. Ele faz lembrar que todo patrimônio é negociado, constitui-se dialogicamente, entre algo que é e um tornar-se, pois o patrimônio, ou os objetos nos museus, são objetos que passaram por ao menos duas vidas, dois olhares, duas formas de existir. Neste sentido, o objeto etnográfico musealizado é *devir*, e ele está no coração das experiências museais aqui estudadas.

### **O mistério dos mitos**

A construção de um olhar distanciado na investigação dos museus etnográficos permitiu que fossem observados os processos de formulação dos enunciados das coisas. Um dos pontos fundamentais desta pesquisa foi a identificação e análise do projeto dominante que orienta os procedimentos da cadeia museológica colocada em prática em um museu central como o *Musée du quai Branly*. Desvendar ‘o mistério dos mitos’, adotado como eixo da exposição do quai Branly, foi um dos desafios desta pesquisa.

Privilegiei a análise dos autores, ou dos atores, envolvidos na seleção e legitimação dos objetos nos museus. Esses ‘criadores’, responsáveis pela definição em processo das *artes primeiras* no campo artístico e de novas formas de expressão (contemporâneas, ainda que baseadas em elementos de um passado colonial), se veem

quadriculados pelas estruturas formais pré-estabelecidas que os permitem fabricar novos objetos musealizados. Sobre essa geração do novo – ou de novas experiências com elementos antigos – Lévi-Strauss iria apontar, por exemplo, que a ascensão das artes contemporâneas, de fato, teria sido o resultado – ou a consequência indireta – da disseminação de leis imanentes das obras tradicionais<sup>1215</sup>. Desta feita, uma obra só pode ser pensada em relação a outras. Lévi-Strauss conclui, a partir da apresentação desta perspectiva, que “todo significativo estético é a manifestação sensível de um estrutura”<sup>1216</sup>. É esta vertente do pensamento lévi-straussiano que permitiu ao quai Branly expor determinado conjunto de objetos como se estivessem divorciados das culturas que os produziram, tendo sentido em si mesmos e nas relações constituídas na narrativa museal.

O apagamento dos sujeitos, do criador de uma obra (em detrimento do aparecimento de novos ‘autores’), como já se mostrou, pode ser percebido como “uma necessidade de ordem, que se diria, metodológica”<sup>1217</sup>. Na perspectiva de Lévi-Strauss são os mitos que falam de si mesmos, “fazendo eco uns aos outros”<sup>1218</sup>. Neste sentido, cada mito exerce uma influência sobre os outros, gerando mudanças transversais, o que quer dizer, segundo o autor, que o sistema dos mitos é da ordem do vivido, na medida em que ele se reorganiza para acomodar as diferenças. Orientado por essa perspectiva analítica, o *Musée du quai Branly* privilegia na exibição das obras uma autoria inespecífica geograficamente pautada, sem considerar as condições de sua produção, as escolhas feitas pelo autor quando se tem dados para isso, os seus usos pretéritos e os variados discursos interpretativos em jogo.

De certo modo, para Lévi-Strauss, o espectador da obra será, à sua maneira, um autor, atuando como um criador “em negativo”<sup>1219</sup>. É a união da obra com o observador que faz dela o que ela é em si – isto quando se trata do observador cultivado, ou seja, informado dos pressupostos que regeram a constituição da obra enquanto tal. Logo, nessa perspectiva, aquilo que, em uma audição musical, suscita lágrimas de prazer, é um trajeto cumprido pela obra<sup>1220</sup>. Pelo que pude apreender, todavia, nem todo espectador se emociona igualmente com as mesmas obras, o que talvez seja imperceptível em contextos em que há uma grande familiaridade do público com uma dada tradição

---

<sup>1215</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mythologiques**. L’homme nu. v. 4. Paris : PLON, 2009. p.573.

<sup>1216</sup> LÉVI-STRAUSS, loc. cit.

<sup>1217</sup> Ibidem, p.561.

<sup>1218</sup> LÉVI-STRAUSS, loc. cit.

<sup>1219</sup> Ibidem, p.585.

<sup>1220</sup> Ibidem, p.588.

artística. A partir da observação do quai Branly, não se tem o encontro de espectadores com obras tradicionais, mas, justamente, com as suas variações. Assim, é possível notar tentativas de criar mecanismos de recepção que muitas vezes falham, como no caso da performance descrita na abertura destas considerações, pois são pautados nas expectativas do museu sobre a emoção do seu público.

Mais recentemente, a teoria desenvolvida por Alfred Gell para pensar os objetos etnográficos nos museus procurou explicar esta mesma lógica por um viés distinto. Gell, como vimos, rejeita a ideia de que os objetos, assim como a linguagem, possuem um ‘significado’<sup>1221</sup>, e se afasta, portanto, do simbólico para se voltar a um sistema de ações, se distanciando, neste aspecto, da perspectiva estruturalista. Ele busca introduzir, assim, as intencionalidades por detrás da produção desses objetos. Mas, ao afirmar que a técnica empregada na produção dos objetos é responsável por gerar determinadas respostas universais no observador, ele parece desconsiderar as particularidades do público diante da arte. Neste ponto, a perspectiva antropológica adotada pelo museu para expor objetos etnográficos como arte se confunde com aquela que vem sendo utilizada atualmente para explicá-lo por um certo viés da antropologia da arte. Lévi-Strauss e Gell são referências obrigatórias e recorrentes nos textos que sustentam ou promovem o projeto do quai Branly. Nesses exercícios de apropriação, a produção de conhecimento sobre a recepção das obras das *artes primeiras* se aproxima, de forma tautológica, da teoria que sustentou a criação do principal museu que as expõe no mundo hoje. Este pode ser um ponto profícuo para futuras pesquisas em antropologia da arte.

A ‘descoberta’ das estruturas, para Lévi-Strauss, tornou possível ver uma unidade e uma coerência por detrás das coisas, que a simples descrição dos fatos não poderia revelar. Todavia, para tornar compreensíveis os museus investigados nesta pesquisa foi necessário recorrer à teoria da performance que, na antropologia contemporânea, pode explicar a transformação e a ruptura nas estruturas dadas. A teoria da performance de Turner, se volta para a ruptura das estruturas como o momento de quebra da ordem social e de sua restauração, de modo que se possa compreender não apenas tais estruturas, mas as pessoas por detrás delas. A análise dos casos selecionados nesta tese teve como objetivo iluminar momentos de reestruturação de valores na cadeia museológica, em que é possível vislumbrar as práticas por detrás dos processos de musealização.

---

<sup>1221</sup> GELL, Alfred. **Art and agency**. An anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998. p.6.

Fica evidente que o mito guarda um mistério de modo que ele possa se adequar à razão. Ao inserir os mitos nos quadros de um pensamento lógico, Lévi-Strauss os remove de seus contextos e os separa dos seus autores, assim como faz o quai Branly com os objetos etnográficos expostos.

### A musealização dos Outros

A partir da análise das “*Mythologiques*” de Lévi-Strauss – que pude discutir nos seminários ministrados por Maurice Godelier<sup>1222</sup> – pode-se entender que o antropólogo atribuiu às artes ou aos mitos tudo aquilo que as sociedades ‘deixam escapar’. Ele afirma que quando o mito morre em nossas sociedades, a música se torna mítica do mesmo modo em que “as obras de arte, quando morre a religião, deixam de ser simplesmente belas para se tornar sagradas”<sup>1223</sup>. A relação entre arte e sacralidade, para ele, pode se explicar nesta afirmação. Segundo esta perspectiva, a arte se sacraliza na medida em que a sociedade deixa de acreditar nas outras esferas do sagrado religioso. Paralelamente, poderíamos dizer que é o sagrado que se banaliza ao ser encenado pelos museus?

Ao produzirem uma sacralidade laica na apresentação de obras de arte, os museus musealizam desde as consideradas obras primas da arte não ocidental até objetos utilitários dos franceses, como instrumentos de trabalho ou os detritos industriais, em um processo duplo que intenciona a sacralização e a não hierarquização retórica do patrimônio. Este caráter sagrado investido nos museus de arte na França, bem como em outros museus que usam a arte como um instrumento de “encantamento” e de nivelamento do patrimônio, como se demonstrou, é inerente aos discursos dos principais agentes da musealização no quai Branly.

Percebe-se que o estudo dos museus como instituições sociais que se autolegitimam a partir de um conjunto de práticas sustentadas por discursos institucionais concorrentes (como mostrei nos discursos dos agentes entrevistados) é um campo fértil para pesquisas na antropologia contemporânea. Uma das ideias recorrentes entre os entrevistados é a de que, no contexto dos museus franceses, *aquilo que se envolve no belo será, eventualmente, reconhecido como sagrado*. Como se demonstrou anteriormente, desde o século XIX se estabeleceu na França a divisão entre museus de

---

<sup>1222</sup> Na EHESS, no ano letivo de 2011-2012.

<sup>1223</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques*. L’homme nu. v. 4. Paris : PLON, 2009. p.584.

arte e museus de sociedade. Entretanto, do ponto de vista da antropologia da arte, cujo enfoque está no encontro entre o observador e a obra observada, o ato mesmo de contemplar uma obra de arte, envolvendo todos os sentidos e não somente a visão, é uma experiência socialmente pautada. O que se tentou sublinhar nesta tese foi a dimensão social dos laços estabelecidos no ato da musealização de objetos como arte, investidos de um caráter sagrado (que é, em si, produto de uma performance) ao entrarem em um museu. No quai Branly, ainda que os objetos se vejam separados das culturas que os produziram, são as próprias pessoas que com eles se confrontam atualmente as responsáveis por lhes conferir sentido na nova sociedade em que passam a fazer parte como acervo museal. Se por um lado a sociedade é um vetor da artificação desses objetos, na medida em que indivíduos compartilham de regras, princípios e valores prescritos no campo das artes, por outro, como apontam Heinich e Shapiro, a museologia, como disciplina científica, também produz, inculca e certifica esses princípios e valores – como é colocado em prática no *Musée du quai Branly* – que sustentam a artificação. A emergência da figura do “autor” das exposições na função do “*commissariat d’expositions*”<sup>1224</sup>, por exemplo, tende a fazer, daquela que foi por muito tempo uma função interna dos conservadores de museus, um exercício de competências<sup>1225</sup>.

A noção pouco precisa segundo a qual o museu expõe o sagrado, ou um universo “encantado” ou “mágico” que consagra as obras dos Outros, passou, nos últimos seis anos, a fazer parte do projeto quai Branly, importado, atualmente, por outros museus e espaços expositivos no mundo como um modelo de “encantamento” de coleções etnográficas tratadas como coleções de artes. A transferência e apropriação desse modelo, autenticado, como vimos, por certos antropólogos da arte levanta debates e apresenta questões – muitas delas sem resposta até o presente.

Considerando, por uma perspectiva internacional o desenvolvimento de museus etnográficos no mundo ocidental atualmente, pode-se afirmar que estes que continuam a assumir a forma de museus tradicionais – isto é, centrados nos objetos materiais – se caracterizam, em geral, por três tipos distintos de abordagem museológica:

---

<sup>1224</sup> Commissariado de exposições, função similar a de um curador, ocupada geralmente por personalidades convidadas e competentes em determinados temas expositivos no *Musée du quai Branly*.

<sup>1225</sup> HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. Postface. Quand y a-t-il artification ? pp.267-299. In : \_\_\_\_\_ (dir.). **De l’artification**. Enquêtes sur le passage à l’art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012. p.279.

1) Museus que interpretam as suas coleções sob o ponto de vista de uma Cultura universal (com ‘C’ maiúsculo), e que como consequência adotam a linguagem da arte para exaltar as características estéticas dos objetos, sem considerar a fundo as suas funções utilitárias anteriores à vida museológica;

2) Museus que, ao interpretarem suas coleções a partir da noção antropológica de culturas, no plural, e em sua complexidade, apresentam os objetos remetendo-os, de maneiras mais ou menos enfática, aos seus contextos anteriores de utilização e às populações que os produziram, considerando o seu sentido utilitário e não somente o contemplativo;

3) Museus que tiram proveito de suas coleções para construir narrativas críticas sobre o próprio contexto colonial de coleta em que elas se formaram – estes aparecem em minoria, como uma das vertentes da descolonização dos museus no Ocidente do presente.

Estes três modelos de abordagens etnomuseológicas por vezes não se excluem. Com efeito, o primeiro modelo, predominante no *Musée du quai Branly*, não deixou de influenciar, em suas últimas reformulações, o *Dahlem Museum*, em Berlim, caracterizado predominantemente por seguir o segundo tipo de abordagem em sua museologia, mas que não deixa de valorar esteticamente as peças apresentadas mesmo quando colocadas em contexto. Da mesma forma, o modelo de museu etnográfico ‘pós-colonial’ atualizado no *Musée d’ethnographie Neuchâtel*, na Suíça, particularmente com a exposição “*Le Musée cannibale*”<sup>1226</sup>, também é recriado, eventualmente, em exposições temporárias do *Musée du quai Branly*, interessadas em problematizar cá e lá o contexto colonial e suas implicações na coleção do museu.

Em um sentido vasto, todos estes museus podem ser ditos museus pós-coloniais, uma vez que, cada um a sua maneira, deve lidar com as consequências da situação colonial em suas coleções.

O *Musée du quai Branly* não é nem um museu de etnografia no sentido clássico atribuído ao termo nos últimos dois séculos, nem um museu de arte em que obras são expostas meramente pelo seu valor estético. Ele revela um projeto complexo em

---

<sup>1226</sup> ‘O Museu canibal’. Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr (dir.), **Le Musée cannibale**, Museu de Etnografia de Neuchâtel, 2002.

construção onde estão em jogo interesses da política, do conhecimento e do reconhecimento das diferenças culturais. Ele desafia a compreensão das categorias classificatórias criadas para os museus e seus objetos instigando uma antropologia do sensível.

Objetos em museus, como indiquei anteriormente, não podem ser todos tratados pelos mesmos quadros conceituais, uma vez que os diferentes agrupamentos de objetos foram reunidos por critérios distintos. Aqui, um paradoxo interessante pode ser apontado. Enquanto os historiadores e arqueólogos dedicam todo o seu trabalho para levantar a história desconhecida dos objetos e fragmentos da antiguidade – trabalho este que se vê refletido nos museus que expõem arte antiga –, diferentemente, os objetos de etnografia no quai Branly não são portadores da mesma exigência por pesquisa e por conhecimento, sendo o seu desconhecimento, em parte, necessário para que estes sejam caracterizados como ‘*artes primeiras*’.

Com efeito, os dois movimentos interpretativos ou a circularidade entre arte e etnografia, desde a época em que o *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* constituía a sua coleção revelam, como vimos, um objetivo comum de libertar a cultura dos povos ditos primitivos da carga depreciativa instaurada por conta da dominação colonial. A questão que não é respondida por esses idealizadores das culturas dos Outros, permanece no ar: ‘libertar a cultura como arte, para quem?’. Esta pergunta está no centro da maioria das críticas apresentadas sobre o *Musée du quai Branly*.

Como se viu, em suas exposições o museu se opõe à visão problematizadora e desconfortável de um Outro que coloca interrogações – políticas, identitárias, éticas. Assim, ele inventa o Outro domesticado, o Outro que é belo e com o qual é possível dialogar a margem das relações de poder.

Visitando duas exposições temporárias recentes do museu<sup>1227</sup>, é possível perceber, em duas narrativas distintas, que estas partem, em ambos os casos, não daquilo que é conhecido, mas do que é imaginado. Na primeira delas, intitulada “*Patagonie – images du bout du monde*”<sup>1228</sup>, as referências a essa região da América do Sul são todas provenientes da ‘Patagônia fantástica’ que habitava a imaginação dos primeiros viajantes e exploradores que ousaram viajar até a Terra do Fogo. As fotografias etnográficas expostas, apresentadas sem qualquer explicação objetiva, servem simplesmente para corroborar com a imagem exótica dos Outros do ‘fim do

---

<sup>1227</sup> Ambas inauguradas em março de 2012, dividindo o espaço em um dos mezaninos do museu.

<sup>1228</sup> “Patagônia – imagens do fim do mundo”.

mundo'. Em um segundo caso, na exposição “*La pluie*”<sup>1229</sup>, o museu perde a oportunidade de promover um diálogo entre os povos, tratando de um fenômeno que é conhecido por quase todas as pessoas do planeta, tratando-a através da visão fantástica que fazem dela os ocidentais a partir das práticas dos outros povos. Não é surpresa que nenhum guarda-chuva do Ocidente tenha sido exposto, pois o verdadeiro objeto da exposição não era de fato a chuva como fenômeno natural e cultural, mas um imaginário sobre ela refletido nos objetos exóticos, ilustrado com algumas informações etnográficas superficiais, como, por exemplo, fragmentos de um filme de Jean Rouch, intitulado “*Yenendi, les hommes qui font la pluie*”<sup>1230</sup>, sem a data em que foi filmado!

Essa visão estética e estática dos povos ‘primitivos’ tem sucesso entre os visitantes por ser facilmente consumível. Os cartazes espetaculares das exposições do quai Branly atraem um público cujo imaginário sobre os Outros “em vitrines” foi fundado e estabilizado na pedagogia das exposições coloniais.

O que mostra a narrativa do quai Branly é uma performance dos Outros que começou a ser criada e ensaiada no passado colonial. Trazendo à vista as diversas artes desses Outros, o museu se rende à representação, abre mão da história e dos contextos sociais específicos em que estes personagens estão inseridos. A metáfora da máscara, no caso deste museu, se refere a uma presença velada; o que é mostrado na exposição representa, ao mesmo tempo, algo que está sendo escondido. Este exercício do exhibir sem mostrar, instiga um rosto imaginado por detrás da máscara, produzindo um “efeito de representação”<sup>1231</sup>. Estas imagens do Outro permanecem como imagens virtuais da alteridade, construídas no discurso identitário europeu, que é, como se pôde constatar, um discurso excludente que soleniza a distância pela linguagem da arte.

### **Ecomuseologia e automusealização**

De fato, os museus etnográficos não são mais vistos como templos da verdade sobre a vida social, transmitida com a ajuda de objetos originais, provas materiais de um mundo invisível. Se por um lado a artificação desses objetos ‘autênticos’ contribuiu para a ruptura da crença na verdade sintética desses museus, instaurando uma nova crença na estética dos objetos, por outro foi o surgimento dos ecomuseus que fez com

---

<sup>1229</sup> “A chuva”.

<sup>1230</sup> “Yenendi, os homens que fazem a chuva”.

<sup>1231</sup> BAZIN, Jean. Le roi sans visage. pp.251-269. In: BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L’anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis, 2008. p.266.

que se comprovasse que mesmo quando se musealizam as pessoas, a realidade se torna representação e a verdade é relativa. O ecomuseu do Creusot é uma das chaves para se entender o debate sobre coleções etnográficas nos museus. Nele os objetos fora do contexto não tinham sentido, e para ter um sentido um objeto precisava representar algo para o coletivo. Assim, é a partir do mundo da vida cotidiana que se dá a artificialização do patrimônio industrial e local no Creusot, e é engendrado um novo modelo de museu que conjuga memória, sociedade e arte em um só discurso que viria a ser exportado para todo o mundo, ganhando uma ênfase própria no contexto das ex-colônias<sup>1232</sup>. Enquanto isso, os objetos nos museus etnográficos tradicionais (que seguem os modelos citados acima) se veem representando ausências que estão cada vez mais próximas e visíveis – pelo turismo e pelas outras mídias – como presenças.

O desenvolvimento de um certo turismo cultural interessado no contato direto com os Outros em seus territórios vem levantando novas questões em torno do patrimônio etnológico e o mercado de bens exóticos que transformam objetos, rituais e práticas da vida cotidiana em espetáculos, atrações, ‘playgrounds’, parques temáticos e espaços de consumo<sup>1233</sup>. Cabe observar que cada vez mais a “turismificação”<sup>1234</sup> tem origem não do exterior, mas dentro destas sociedades, objetivando maneiras pelas quais seus membros se apresentam. Desta forma, cabe indagar como o turismo e seus imaginários vêm contribuindo para (re)modelar a cultura e a sociedade<sup>1235</sup>. A “cultura do turismo” envolve mais do que a viagem física no espaço. Ela diz respeito, em primeiro lugar, à criação de imagens e imaginários que, em geral, são mais rapidamente assimilados do que aqueles gerados pelos museus. Ao tomarem emprestado dos museus de etnografia, de cerca de um século atrás, uma visão essencialista das culturas, concebidas no olhar daqueles que as visitavam com noções preconcebidas, os grupos “turismificados” se engajam em relações performativas de contestação, reificação e negociação<sup>1236</sup>. Como define Salazar, os imaginários criados são sistemas

---

<sup>1232</sup> Hoje são conhecidos os diversos tipos de museus comunitários ou ecomuseus, em países da África, da Ásia e na América Latina.

<sup>1233</sup> WANG (2000, p.197 apud SALAZAR, 2009, p.49).

<sup>1234</sup> O autor escolhe o termo “turismificação” – em detrimento de “turistificação” – por este não evocar a mera presença de turistas como a causa do fenômeno, mas, de outro modo, o conjunto de atores e processos que constitui o turismo como um todo. SALAZAR, Noel B. Imaged or imagined? Cultural representations and the ‘tourismification’ of peoples and places. *Cahiers d’Études Africaines*, XLIX (1-2), n.193-194, 2009. p.49.

<sup>1235</sup> SALAZAR (2005 apud SALAZAR, 2009).

<sup>1236</sup> SALAZAR, Noel B. Imaged or imagined? Cultural representations and the ‘tourismification’ of peoples and places. *Cahiers d’Études Africaines*, XLIX (1-2), n.193-194, 2009. p.50.

representacionais que mediam a realidade e formam identidades<sup>1237</sup>. O turismo envolve um processo duplo de preparação das pessoas para verem outros lugares e outros povos como objetos, e, igualmente, de preparação desses lugares e povos para serem vistos assim. Neste processo de negociações identitárias, os povos observados se inventam, notadamente, de acordo com o que esperam que seja a sua representação no imaginário de seus observadores. A ideia de um público é inventada, e é de acordo com esta ideia que são colocadas em cena as performances das identidades.

Como resultado deste processo de “turismificação” das realidades sociais, os museus locais ou regionais, ou os ecomuseus vêm se tornando o centro das atenções como instituições performativas capazes de realizar – de forma supostamente ‘harmônica’ – a mediação entre os observadores e as realidades observadas. Somos confrontados atualmente com um ‘boom’ de ecomuseus, criados em todos os cantos do mundo com o nome de “museus comunitários” ou “museus sociais”. Na América Latina, particularmente, estes museus, apropriados politicamente, aparecem como esteio para reivindicações ou como pontos de apoio nas disputas internas em torno da memória, do direito e do poder.

Uma questão permanente para os membros do MINOM, já colocada desde o início do movimento, era a da representatividade de grupos ou indivíduos provenientes de minorias étnicas nos novos espaços museais. A valorização da participação de populações autóctones que fazem os seus próprios museus se colocou, e ainda vem se colocando, como questão de base para os idealizadores da nova museologia. Mas estes museus podem se fazer como um instrumento para resolver os problemas das populações do mundo ‘em desenvolvimento’ – como quer a UNESCO – e das populações que compartilham memórias subterrâneas e culturas subordinadas?

Nos grandes centros da cultura ocidental, as experiências dos ecomuseus vem arguindo transversalmente os museus etnográficos, por um lado, e os museus de arte contemporânea, por outro. Como indiquei, para os museus etnográficos, os ecomuseus apresentaram interrogações quanto à musealização dos contextos sociais de onde os seus objetos haviam sido retirados. Por sua vez, alguns museus de arte contemporânea foram confrontados com novas formas de aproximação com os públicos – fosse por conta do debate da nova museologia, fosse por influência das próprias obras de arte que já pressupunham uma interação –, e se viram obrigados a repensar a relação entre os

---

<sup>1237</sup> SALAZAR, Noel B. Imaged or imagined? Cultural representations and the ‘tourismification’ of peoples and places. *Cahiers d’Études Africaines*, XLIX (1-2), n.193-194, 2009. p.50.

artistas e os públicos mediada pela instituição. Da mesma maneira, estes museus tiveram que repensar a sua estrutura e as relações com o exterior, para além das suas paredes, passando a usar o espaço estendido da construção para se reinventarem – muros, jardins, ruas se tornam palco para a performance museal continuada, que envolve as pessoas para além do espaço limitado dos museus. Os museus nas capitais europeias se abrem às cidades, apropriando-se do modelo que começava a ser inventado na província francesa e colocado em prática nas ex-colônias<sup>1238</sup>.

### **Das coisas às pessoas: museus, identidades e o objeto guardado**

Como foi mostrado, através da criação do *Musée du quai Branly*, a França afirmava um novo universalismo, se posicionando como uma “campeã da diversidade cultural”<sup>1239</sup>. Ao mesmo tempo, essa reivindicação universalista é acompanhada de uma reivindicação particularista, no sentido de que ela implica também na defesa de uma “identidade francesa” singular contra a globalização. Este tema faz ecoar a reivindicação de uma “exceção cultural”<sup>1240</sup> que faz com que a perspectiva universalista funcione como a característica distintiva de uma nação. Em vez de musealizar as diferenças, o *Musée du quai Branly* opta por uma valorização do humanismo universal, utilizando a linguagem da arte para afirmar que “as culturas dialogam”. O que se tem como resultado é um discurso em prol de uma identidade francesa específica, marcada, neste museu, por um *universalismo assimilacionista*, de um lado, e pela ‘identificação negativa’, de outro.

Em 2011, no momento em que iniciei o trabalho de campo, era discutido na França um novo museu nacional a ser criado em Paris. Desde janeiro de 2009, o presidente Nicolas Sarkozy<sup>1241</sup> já expressava o seu desejo de criar um museu dedicado à história nacional francesa, a *Maison de l’histoire de France*<sup>1242</sup>. A partir de então, um comitê de orientação científica foi criado, e foi aberto um amplo campo de debates para

---

<sup>1238</sup> Cabe lembrar que ganham ênfase, no mundo, atualmente, os museus que representam as identidades de populações denegridas ou marginalizadas, como museus dos negros, museus da cultura homossexual, museus das mulheres, museus de favela, etc., nos quais se busca apresentar um patrimônio *integrado* destas minorias, sem considerar as classificações tradicionais dos museus clássicos, que divide o patrimônio em coleções mais ou menos específicas, espalhadas entre os museus de arte, os de etnografia, os históricos, os científicos.

<sup>1239</sup> L’ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007. p.23.

<sup>1240</sup> L’ESTOILE, loc. cit.

<sup>1241</sup> Presidente da França entre 2007 e 2012.

<sup>1242</sup> Casa da história da França (Tradução nossa).

determinar os contornos desse museu que deverá ser inaugurado apenas no ano de 2015. O termo ‘casa’ (*‘maison’*) adotado para a nova instituição tem o sentido de um espaço com “uma vasta vocação cultural, e aberto para um público amplo”<sup>1243</sup>.

Seguindo o que foi previsto, o museu passaria a existir virtualmente em 2012, com exposições temporárias no espaço das galerias nacionais do *Grand Palais*, em Paris. A partir de então teria como função disseminar aos franceses o conhecimento histórico sobre a França e todo o seu território. O museu, destinado a se tornar “o *Musée du quai Branly* para a história”<sup>1244</sup>, não apresentará coleções permanentes, mas apenas exposições pensadas para serem reformuladas periodicamente. Sua primeira configuração se dividirá em seis seções principais destinadas (1) ao território, (2) à população, (3) à língua e a cultura, (4) ao Estado, (5) à religião, secularização e laicidade, e (6) aos direitos dos homens, das mulheres e dos indivíduos<sup>1245</sup>. Tudo isto é pensado em um momento político turbulento, em que a França discute os limites simbólicos da nação, e quando é colocado em questão o ministério da integração e da identidade nacional instaurado pelo presidente Sarkozy em 2007.

Em janeiro de 2012 é apresentada, em uma das galerias do *Grand Palais*, a exposição “*La France en relief*”<sup>1246</sup>, como a primeira exposição do futuro museu, exibindo os mapas em relevos que marcaram a definição das fronteiras nacionais, de Luis XIV até Napoleão III. Coloca-se em prática um novo modelo de museu nacional virtual, e é apresentado um projeto político-museológico que, assim como quando outros museus nacionais foram criados, levanta questões fundamentais sobre as identidades culturais na França. Ao visitar esta exposição, no meu trabalho de pesquisa, pude perceber que, ao trazer à vista obras que participaram da definição da nação, e que por muito tempo permaneceram invisíveis para o público, a exposição soleniza a França e suas formas para ela mesma, como que na tentativa de reconectar os visitantes (os próprios franceses, crianças e adultos) com o próprio território, expressão material da sua ancestralidade.

---

<sup>1243</sup> SEGALENE, Martine. ‘La fabrique de la France’. Comunicação realizada no ‘Colloque International S’exposer au musée: représentations muséographiques de soi’. Musée du quai Branly. 29 de novembro de 2011.

<sup>1244</sup> Ibidem.

<sup>1245</sup> Ibidem.

<sup>1246</sup> “A França em relevo”.

Anunciadas como “*chefs-d’œuvre*”, do ponto de vista técnico e artístico<sup>1247</sup>, pelas suas formas exuberantes e pelos detalhes das composições, os mapas em relevo ressaltam estética e politicamente os limites físico e social da ‘nação em miniatura’. A ficção da “comunidade imaginada”<sup>1248</sup> é novamente inventada, agora experienciada coletivamente por aqueles que tem nela a sua história, “*avec papiers*”<sup>1249</sup>. “Veja Strasbourg, uma bela cidade na França!”, exclama um homem ao seu filho diante da grande maquete. No enorme mapa sobre o chão no centro do espaço expositivo, muitos são aqueles que procuram por seu ‘lugar de afeição’, por pontos de familiaridade com o território ou apontam para o *terroir*<sup>1250</sup>, lembrança da origem de seus ancestrais.

O trabalho de reforço da identidade nacional proposto pelo governo francês, nesse momento em que a questão da imigração é de primeira importância para o Estado, se assemelha, simbolicamente, àquele realizado pela França em suas colônias no passado. A diversidade que está cada vez mais próxima borra as fronteiras entre o nós e os Outros. Não é por acaso que o primeiro artifício usado pelo novo museu tenha sido a disseminação dos mapas como emblemas da Nação. O desenho do território funciona como um constructo de estruturas mentais do nacionalismo, proclamação das fronteiras. Como já apontou Benedict Anderson, imediatamente identificável, visível por toda parte, o mapa-logo<sup>1251</sup> tem a capacidade de penetrar fundo na imaginação popular, formando um poderoso emblema contra as ‘ameaças externas’.

Também aqui, esse conjunto de ‘coisas inanimadas’ adquire outro sentido por meio de um novo processo de musealização e de exposição. Segundo Bazin, aquilo que “anima” uma coisa é a dádiva. De acordo com esta noção, pode-se deixar de crer que as coisas possuem um espírito e por isso somos levados a trocá-las. Contudo, através de muitas dádivas uma coisa pode adquirir tamanho valor que deixa de ser possível trocá-la. Para Bazin, “o texto-fetichado que é o ‘Ensaio sobre a dádiva’” enunciou apenas a descoberta da correlação entre a dádiva, a ação de dar e a coisa dada, isto é, entre um *gênero de ação* e um *gênero de ser*<sup>1252</sup>. O autor se coloca contra a ideia de que uma

---

<sup>1247</sup> HEBERT, Jean-François & CLUZEL, Jean-Paul. In : DEROO, Éric ; et al. **La France en relief**. Chefs-d’œuvre de la collection des plans-reliefs de Louis XIX à Napoléon III. Maison de l’histoire de France. Réunion des Musées Nationaux Grand Palais. 18 janvier – 17 février, 2012. p.7. (Catálogo da exposição).

<sup>1248</sup> ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, passim.

<sup>1249</sup> Em contraponto aos imigrantes clandestinos classificados como “*sans papiers*”.

<sup>1250</sup> Território, local.

<sup>1251</sup> ANDERSON, op. cit., p.242.

<sup>1252</sup> BAZIN, Jean. La chose donnée. pp.548-568. In: BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L’anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis, 2008. p.555. Grifos nossos.

força da própria coisa faz com que a coisa seja dada, pois esta noção já não corresponde à concepção moderna de força<sup>1253</sup>. Assim, a dádiva, para Bazin, não é uma troca, nem o estabelecimento de uma dívida, como pensou Mauss, mas é um jogo, uma aventura arriscada, um abandono, um sacrifício. É por meio deste processo que “as coisas adquirem um nome e uma idade, acumulando, assim, pouco a pouco, a sua ‘força’, sua capacidade de excitar paixões e de suscitar emoções”<sup>1254</sup>.

A musealização, como um tipo de troca entre o mundo dito ‘profano’ e o ambiente ‘sagrado’ do museu, está ligada à alegoria da *dádiva aos deuses*, como pensada por Godelier, que sustenta a performance museal em todos os seus níveis, isto é, ela constitui um *guardar* que é *transmitir*, pois a força da dádiva, nesse caso, está na transmissão da nova vida dada ao objeto guardado.

---

<sup>1253</sup> BAZIN, Jean. La chose donnée. pp.548-568. In: BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L’anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis, 2008. p.558.

<sup>1254</sup> Ibidem, p.566.

## Referências:

ALPERS, Svetlana. A way of seeing. In: KARP, Ivan & LAVINE, Steven D. (ed.). **Exhibiting cultures**. The poetics and politics of museum display. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991. pp.25-32.

AMSELLE, Jean-Loup. **Rétrovolution**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris : Éditions Stock, 2010.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana & SEGALA, Lygia. Gautherot no Museu do Homem: museografia, etnografia e fotografia. p.92-101. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). **O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2007.

APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. p.3-63. In: \_\_\_\_\_. (ed.) **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ASAD, Talal, Introduction. In: \_\_\_\_\_. (ed.). **Anthropology and The Colonial Encounter**, New York: Humanities, 1973.

AUGÉ, Marc. Les Lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue. **Gradhiva**, n. 6, 1989, pp.3-12.

BALANDIER, Georges. La situation coloniale: approche théorique. Un article publié dans les **Cahiers internationaux de sociologie**, vol. 11, 1951, pp. 44-79. Paris : Les Presses universitaires de France. Disponível por 'Les classiques des sciences sociales', em: <<http://classiques.uqac.ca/>>.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Éric & LEMAIRE, Sandrine. Zoos humains : entre mythe et réalité. In : \_\_\_\_\_ (dir.). **Zoos humains**. Au temps des exhibitions humaines. Paris : La Découverte, 2004. pp.5-18.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke. (org.) **O guru, o iniciador, e outras variações antropológicas**. Fredrik Barth. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p.25-67.

\_\_\_\_\_. Etnicidade e o Conceito de Cultura. **Antropolítica**. n.19, 2005. p.15-30.

BARY, Marie-Odile de, TOBELEM, Jean-Michel (dir.). **Manuel de muséographie**. Petit guide à l'usage des responsables de musée. Biarritz: Option Culture, 1998.

BASTIDE, Roger. Memoire collective et sociologie du bricolage. **L'Année sociologique**, n. 21, 1970, pp. 65-108.

BATAILLE, Georges. Soleil pourri. **Documents**, Hommage a Picasso, n. 3, année 2, 1930. p.173-174.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógios D'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

- BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L'anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis, 2008.
- BEAUJEAN-BALTZER, Gaëlle. Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey. **Gradhiva**, n. 6, 2007. p.70-85.
- BELLAIGUE, Mathilde. Territorialité, mémoire et développement – l'Ecomusée de la Communauté Le Creusot/Montceau les Mines. **ICOFOM Study Series - ISS 2**, 1983.
- \_\_\_\_\_. Créativité populaire et pédagogie muséale: substituts ou originaux? In: SYMPOSIUM COLLECTING TODAY FOR TOMORROW. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**, Leiden, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 6, p. 34-35, oct. 1984.
- \_\_\_\_\_. Georges Henri Rivière et la genèse de l'écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines. In : RIVIÈRE, Georges Henri. **La muséologie. Textes et témoignages**. Paris: Dunod, 1989.
- \_\_\_\_\_. Mémoire, espace, temps, pouvoir. **ICOFOM Study Series - ISS 22**, 1993.
- BELLAIGUE, M., DESVALLÉES, A. & MENU, M. Mémoires. **ICOFOM Study Series - ISS 27**, 1997.
- BENSA, Alban. **Après Lévi-Strauss**. Pour une anthropologie à taille humaine. Paris : Les éditions Textuel, 2010.
- BERGSON, Henri. **Durée et simultanéité**. À propos de la théorie d'Einstein. Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2003. Disponível em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 10 de março de 2008.
- BIAL, Henry. Introduction, p.1-4. In: \_\_\_\_\_. (ed.). **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008.
- BINOCHE, S. & GIQUELLO, R. **Amazonie**. 3<sup>e</sup> Vente. Collection Marcel Isy-Schwartz. Paris, 8 de dezembro de 2007.
- BLANC, Jean. (1972) In: GERBAUD, Michel. Aux origines des écomusées : les premiers pas de Marquese. **Publics & Musées**, n.17-18, 2000, pp.177-180.
- BLANCHARD, Pascal. Présentations. In : BLANCHARD, Pascal ; BOËTSCH, Gilles & SNOEP, Nanette Jacomijn (dir.). **Exhibitions**. L'invention du sauvage. Paris : Musée du quai Branly / Actes Sud, 2011.
- BOAS, Franz. **The mind of primitive man**. [1911]. New York/ Boston/ Chicago: The Macmillan Company, 1938.
- BOLTANSKI, Luc & THÉVENOT, Laurent. **De la justification**. Les économies de la grandeur. Paris: Gallimard, 1991.
- BONNOT, Thierry. **La vie des objets**. D'ustensiles banals à objets de collection. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. Le mort saisit le vif. Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 32, n.32-33, 1980, pp.3-14.

\_\_\_\_\_. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p.183-191. p.183.

\_\_\_\_\_. **Les règles de l'art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

\_\_\_\_\_. **Ce que parler veut dire**. L'économie des échanges linguistiques. Paris: Fayard, 2009.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. **L'amour de l'art**. Les musées d'art européens et leur public. Paris : Les Éditions de Minuit, 2011 [1969].

BROWN, Michael F. Can culture be copyrighted? **Current Anthropology**, v. 39, n. 2, April, 1998.

BRULON SOARES, B. C. **Quando o Museu abre portas e janelas**. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo, 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

BRULON SOARES, B. C. Experiencing dialogue: behind the curtains of museum performance. In: DESVALLÉES, André. (Org.). **ICOFOM Study Series**. The dialogic museum and the visitor experience. (ISS 40). ICOFOM Study Series. The dialogic museum and the visitor experience. (ISS 40). Paris: UNESCO / ICOM, 2011, v. 40, p. 33-41.

BRULON, B. C.; SCHEINER, T. C. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios 'comuns': um ensaio sobre a casa. p.2469-2489. In: FREIRE, Gustavo Henrique de Araújo (org.) **E-book do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. A responsabilidade social da ciência da Informação. João Pessoa: Idéia/Editora, 2009.

BRULON, B. C.; SCHEINER, T. C. M.; CAMPOS, Márcio D'Oliveira. Sobre comunidades e museus: do gueto ao grupo social musealizado. In: XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2010, Rio de Janeiro. **Anais do XI ENANCIB** - Tema: Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da informação, 2010.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**. De Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION de la collection J. L. au palais du Trocadéro (juin-octobre 1933). « **Art des Incas** ». Musée d'Ethnographie. Muséum National d'Histoire Naturelle. Paris, 1933.

CARLSON, Marvin. What is performance? p.70-75. In: BIAL, Henry. (ed.) **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008.

CHAUMIER, Serge. Écomusées: entre culture populaire et culture savante. **POUR**. Dossier Mémoires partagées, mémoires vivante, n.181, mar. 2004. p.65-70.

CHIRAC, Jacques. In: **Musée du Quai Branly**. Le guide du musée. Paris, 2007.

CHIVA, Isac. George Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France. **Terrain** [En ligne], 5, 1985. Acesso em: 06 de abril de 2012. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/288>>.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

CIARCIA, Gaetano. Croire aux arts premiers. **L'Homme**, 158-159, 2001, pp. 339-354.

\_\_\_\_\_. **De la Mémoire ethnographique**: l'exotisme du pays dogon. Cahiers de l'Homme. Paris: EHESS, 2003.

\_\_\_\_\_. Notes autour de la memoire dans les lieux ethnographiques. **Ethnologies comparées**, n.4, printemps 2002. Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie. Disponível em: <<http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article57>>. Acesso em: 20 de outubro de 2009.

CICERO, Antonio. **Guardar**: poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CLAIR, Jean. Les origines de la notion d'ecomusée. **Cracap Informations**, n.2-3, p.2-4, 1976.

\_\_\_\_\_. Du marteau-pilon à l'ecomusée. (1974) In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues**: une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. pp.516-517.

CLÉMENT, Bernard. La leçon de choses. In : **L'usine miniature**. Maquette animée des ateliers du Creusot réalisée par J. Beuchot a la fin du XIXe siècle. Les écomusées et les musées de société. III Salon International des Musées et des Expositions. Grand Palais, janvier, 1992. Fédération des écomusées et des musées de société. Écomusée du Creusot Montceau.

CLIFFORD, James. Museums as contact zones. In: \_\_\_\_\_. **Routes**: Travel and translation in the late twentieth century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. Le Quai Branly en construction. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.29-39. Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_. Sobre o surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica**. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. pp.121-162.

\_\_\_\_\_. Poder e diálogo na etnografia: a iniciação de Marcel Griaule. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica**. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p.163-205.

COLOMB, Christophe. La découverte de l'Amérique. I. Journal de bord et autres écrits, 1492-1493. In : \_\_\_\_\_. Journal de bord (1492-1493). pp.99-303.

CONKLIN, Alice L. Civil Society, science, and empire in late republican France: the foundation of Paris's Museum of Man. **Osiris**, 2nd Series, Vol. 17, Science and Civil Society, 2002.

\_\_\_\_\_. The new "ethnology" and "la situation coloniale" in interwar France. **French Politics, Culture & Society**, vol. 20, n. 2, 2002.

COOMBE, Rosemary J. Cultural and Intellectual Properties. Occupying the Colonial Imagination. **Political and Legal Anthropology Review**, n. 16, v. 1, 1993. pp.8-15.

\_\_\_\_\_. The properties of culture and the possession of identity: postcolonial struggle and the legal imagination. In: ZIFF, Bruce H. & RAO, Pratima V. (ed.) **Borrowed power**: essays on cultural appropriation. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. pp.74-96.

COOPER, Frederick. Grandeur, décadence... et nouvelle grandeur des études coloniales depuis les début des années 1950. **Politix**. Vol.17, N°66. Deuxième trimestre 2004. pp. 17-48.

CORBEY, Raymond. Vitrites ethnographiques : le récit et le regard. In : BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Éric & LEMAIRE, Sandrine. (dir.). **Zoos humains**. Au temps des exhibitions humaines. Paris : La Découverte, 2004. pp.90-98.

CRACAP – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques. **Jardins du quotidien**. Maison des Arts et Loisirs du Creusot. LARC, Le Creusot, 1979.

DAUBERT, Michel (textes); APELOIG, Philippe (design). **Musée du Quai Branly**. Paris: Éditions de la Martinière, 2009.

DEBAENE, Vincent & KECK, Frédéric. **Claude Lévi-Strauss**. L'homme au regard éloigné. Paris: Gallimard, 2009.

DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes**. Paris: CTHS, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009. 5 v.

DELOCHE, Bernard. Le multimédia va-t-il faire éclater le musée ? In: ANNUAL CONFERENCE OF INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (24). Cuenca and Galápagos Islands, Ecuador. October, 2002. Coord. Lucía Astudillo. **Museology and Presentation: Original or Virtual?** Munich: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museums-Pädagogisches Zentrum München. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 33b, 2002. Org. and edited by Hildegard K. Viereg. Assisted by Ann Davis. Editorial work by Brigitte Sgoff. München, Germany. 2002. p. 46-50.

DELPUECH, André. Un monde nouveau. **La Gazette Drouot**, Hors-série, p.96-105, 2011.

DERLON, Brigitte. Des « fetiches à clous » au Grand Verre de Duchamp. Une nouvelle théorie anthropologique de l'art. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.124-135. Gallimard, 2007.

DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. Le culte muséal de l'objet sacré. **Gradhiva**, n. 30/31, 2001/2002.

\_\_\_\_\_. **La passion de l'art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008.

DESVALLÉES, André. In: ANNUAL CONFERENCE OF INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (8). Zagreb, Croacia. October, 1985. **Originals and Substitutes in museums**. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 8. 1985. Org. and edited by Vиноš Sofka. p.87-92.

\_\_\_\_\_. Identity. A few problems raised by the identity definition and the way the museum deals with the theoretical and practical questions raised by it. In: ICOM. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**, n.10, 1986.

\_\_\_\_\_. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie** (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

\_\_\_\_\_. Muséologie et art : le point de vue du muséologue. **ICOFOM Study Series - ISS 26**, 1995, p. 58–60.

\_\_\_\_\_. Introduction. p.11-31. In: \_\_\_\_\_ (dir.). **Publics et Musées**. L'écomusée: rêve ou réalité, n°.17-18, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

\_\_\_\_\_. **Quai Branly : un miroir aux alouettes ?** À propos d'ethnographie et d'« arts premiers ». Paris : L'Harmattan, 2007.

DESVALLEES, André & MAIRESSE, François. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris : Armand Colin, 2011.

DÉSVEAUX, Emmanuel. Au-delà du structuralisme. Six méditations sur Claude Lévi-Strauss. Paris : Éditions Complexe, 2008.

DIAS, Nélia. Musées. In: BONTE, Pierre & IZARD, Michel (dir.). **Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie**. Paris : Quadrigé/PUF, 1991.

\_\_\_\_\_. **Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908)**. Anthropologie et muséologie en France. Paris : Éditions du CNRS, 1991.

\_\_\_\_\_. Le musée du quai Branly : une généalogie. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.65-79. Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

DOSSE, François. Le moment ethnologique dans la culture française. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.100-111. Gallimard, 2007.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ÉCOMUSÉE DU CREUSOT (Arquivos do Ecomuseu). Estatuto do “Ecomuseu da Comunidade Urbana do Creusot Montceau les Mines – Musée de l'Homme et de l'Industrie”, 1973.

EINSTEIN, Carl. **L'art du XXe siècle**. Arles : Éditions Jacqueline Chambon, 2011.

EIDELMAN, Jacqueline. Introduction. pp.13-19. **Culture et Musées**, n.6, 2005.

ERIKSEN, Thomas Hylland. **Ethnicity and nationalism**. London: Pluto Press, 2002.

ÉVRARD, Marcel. Rencontre nationale sur l'animation des arts plastique en France, Le Creusot, **CRACAP**, 1974.

\_\_\_\_\_. L'Écomusée de la communauté urbaine le Creusot-Montceau les Mines. **CRACAP / Informations**, n.2-3, 1976.

\_\_\_\_\_. Le Creusot-Montceau-Les-Mines : la vie d'un écomusée, bilan d'une décennie. **Museum**, XXXII, 4, 1980. pp.226-234.

\_\_\_\_\_. Exemple. Milieux, n.2, juin 1980. In: \_\_\_\_\_. **“Divers”**. Recueil de préfaces pour la revue Milieux / 1980-1984. Le Creusot : Écomusée Creusot-Montceau, 2010.

FABIAN, Johannes. Remembering the other: knowledge and recognition. In: \_\_\_\_\_. **Anthropology with an Attitude**. Critical essays. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Theater and anthropology, theatricality and culture, p.208-215. In: BIAL, Henry (ed.). **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Les mots, la mort, les sorts**. Paris: Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_. **Comment produire une crise mondiale avec douze petits dessins ?** Paris : Les Prairies ordinaires, 2007.

FIORI, Ruth. **Paris déplacé**. Du XVIII siècle à nos jours. Paris : Parigramme / Compagnie Parisienne du Livre, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce qu'un auteur ? (Conférence du 22 février 1969), *Revue de psychanalyse, Littoral*, n.9, La discursivité, 1983, p.3-32.

GEARY, Patrick. Sacred commodities: the circulation of medieval relics. In: APPADURAI, Arjun (ed.). **The Social Life of Things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GEERTZ, Clifford. Blurred genres. The refiguration of social thought. p.66-69. In: BIAL, Henry (ed.). **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008.

GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony (ed.). **Anthropology, Art and Aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1995, pp.40-63.

\_\_\_\_\_. **Art and agency. An anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice. Amérique. **Beaux Arts magazine**, Hors-série, Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly, p.40-43, 2006.

GODELIER, Maurice & KERCHACHE, Jacques (dir.). **Chefs-d'œuvre et civilisations**. Le CD-ROM officiel. Afrique, Asie, Océanie, Amérique. Paris: Réunion des Musées Nationaux. Musée du quai Branly / Carré Multimédia, 2000.

GODELIER, Maurice. La querelle des « arts premiers ». **Le Monde** – Archives, 18 de outubro de 2001. Disponível em : [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr).

\_\_\_\_\_. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007.

\_\_\_\_\_. **L'énigme du don**. Paris : Flammarion, 2008.

GOFFMAN, Erving. Performances. Belief in the part one is playing, p.61-65. In: BIAL, Henry (ed.). **The performance studies reader**. London and New York: Routledge, 2008.

\_\_\_\_\_. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GORGUS, Nina. **Le magicien des vitrines**. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2003.

GRIAULE, Marcel & LEIRIS, Michel. **Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques**. Paris: Musée de l'Homme, 1931.

GRIAULE, Marcel. **Méthode de l'ethnographie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

GROGNET, Fabrice. Objets de musée, n'avez vous donc qu'une vie? **Gradhiva** [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008. Disponible em: <<http://gradhiva.revues.org/473>>.

\_\_\_\_\_. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009.

HALBWACHS, Maurice. **Les Cadres sociaux de la mémoire** (1925). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2002. Disponible em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 20 de novembro de 2009.

\_\_\_\_\_. **La mémoire collective** (1950). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2001. Disponible em: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>. Acesso em: 03 de novembro de 2009.

HEBERT, Jean-François & CLUZEL, Jean-Paul. In : DEROO, Éric ; et al. **La France en relief**. Chefs-d'œuvre de la collection des plans-reliefs de Louis XIX à Napoléon III. Maison de l'histoire de France. Réunion des Musées Nationaux Grand Palais. 18 janvier – 17 février, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Identity and difference**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.

HEIN, Hilde S. **The museum in transition**. A philosophical perspective. Washington: Smithsonian Books, 2000.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2008.

\_\_\_\_\_. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l'artification**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. **El museo como espacio de comunicación**. Gijón: TREA, 2003.

HERZFELD, Michael. **Anthropology**. Massachusetts: Blackwell, 2001.

HISSARD, Marie-José. Quels paysages, quels yeux ? In: CRACAP – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques. **Jardins du quotidien**. Maison des Arts et Loisirs du Creusot. LARC, Le Creusot, 1979.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**. A gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: 34, 2009.

ICOM – Conseil International des Musées. **Liste rouge des biens culturels en péril d'Amérique centrale et du Mexique**. Paris : ICOM, 2009.

ICOM. **Code of Ethics for Museums**. Paris: ICOM, 2006.

JACKSON, Jean. Is there a way to talk about making culture without making enemies? **Dialectical Anthropology**, n. 14, 1989. pp.127-143.

JAMIN, Jean. Aux origines du Musée de l'Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti . **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984.

JEUDY, Henri Pierre. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (dir.) **Patrimoines en folie**. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1990.

KARP, Ivan. Culture and representation. In: KARP, Ivan & LAVINE, Steven D. (ed.). **Exhibiting cultures**. The poetics and politics of museum display. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991. pp.11-24.

\_\_\_\_\_. Museums and communities: the politics of public culture. In: LAVINE, S.; KARP, I.; KREAMER, C. M. (ed.). **Museums and communities: the politics of public culture**. Washington / London: Smithsonian Institution press, 1992.

KERCHACHE, Jacques. (dir.) **L'art des sculpteurs taïnos: Chefs-d'œuvre des Grandes Antilles pré-colombiennes**. Musée du Petit Palais. 24 février-29 mai, 1994. Musées de la Ville de Paris, Paris, 1994.

\_\_\_\_\_. Au regard des œuvres. In : \_\_\_\_\_ (dir.). **Sculptures**. Afrique, Asie, Océanie, Amériques. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000. pp. 17-20.

KINARD, John R. e NIGHBERT, Esther. The Anacostia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution, Washington, D.C. **Museum**. The fine arts museum of Expo'70, Osaka. Paris, UNESCO, v. XXIV, n. 2, p.103-108, 1972.

LANDRIN, Armand. Projet de musée des provinces de France. pp.40-43. **Gradhiva**, n.3, 1987.

LATOURE, Bruno. Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006). **Babel**, n.821, 2007.

LAURIÈRE, Christine. **Paul Rivet**. Le savant et le politique. Paris : Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2008.

LAVINE, Steven D. & KARP, Ivan. Introduction: museums and multiculturalism. In: \_\_\_\_\_. (ed.). **Exhibiting cultures**. The poetics and politics of museum display. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991. pp.1-9.

LE FUR, Yves. Un pont entre deux rives. **La Gazette Drouot**. Hors-série, Au cœur du quai Branly. Musée du quai Branly, pp.122-123.

LEIRIS, Michel. Toiles récentes de Picasso. **Documents**, n. 2., année 2, 1930. pp.57-71.

\_\_\_\_\_. **A África fantasma**. São Paulo: COSACNAIFY, 2007 [1934].

L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Une synthèse judicieuse. **Le Monde**, 9 de outubro de 1996.

\_\_\_\_\_. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus, 2006.

\_\_\_\_\_. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1955].

\_\_\_\_\_. **La voie des masques**. Paris : PLON, 2009 [1979].

\_\_\_\_\_. **Mythologiques**. 4v. Paris : PLON, 2009.

LÖFGREN, O. The Nationalization of culture. In: National Culture as Process. **Ethnologia Europaea**, XIX,1 1989.

MAIRESSE, François. **Le musée temple spectaculaire**. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002.

\_\_\_\_\_. La Notation de Public. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (27)]. Calgary [Canada]. June/July 2005. Coord. Hildegard K. Vieregg. Symposium Museology and Audience – Museología y El Público de Museos. Munich: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**, Munich, Germany, n.35, p. 7-25, 2005.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonauts of the Western Pacific**. New York: E. P. Dutton & Co., 1961.

MAROEVIĆ, Ivo. The role of museality in the preservation of memory. **ISS 27**, 1997.

\_\_\_\_\_. O papel da musealidade na preservação da memória. In: SIMPÓSIO ANUAL MUSEOLOGIA E MEMÓRIA. **ICOFOM**. Comitê Internacional de museologia/ICOFOM. Paris, Conselho Internacional de Museus/ICOM, 1997.

MARTIN, Stéphane. Un musée pas comme les autres. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.5-22. Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_. L'un et l'autre. L'interview. p.8-9. **La Gazette Drouot**, hors-série, Paris, 2011.

\_\_\_\_\_. Préface. In : HOULIHAN, Michael; HIPPOLITE, Michelle. Avant-propos. In: SMITH, Huhana (org.). **Māori**. Leurs trésors ont une âme. Paris, Musée du quai Branly. Somogy Éditions d'art / Wellington : Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. Te Papa Press. 2011.

MAURE, Marc. La nouvelle muséologie – qu'est-ce-que c'est? In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (17)]. Symposium Museum and Community II. Stavanger, Noruega, jul. 1995. Coord. Martin R. Schärer. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**, Vevey, ICOM / ICOFOM, n.25, p. 127-132, 1995.

\_\_\_\_\_. The exhibition as theatre. On the staging of museum objects. **Nordisk Museologi**, n.2, 1995.

MAUSS, Marcel. **Documents**, Hommage a Picasso, n. 3, année 2, 1930. p.177.

\_\_\_\_\_. **Introducción a la etnografía**. Madrid: Ediciones ISTMO, 1967 [1847].

- \_\_\_\_\_. **Manuel d'ethnographie**. Paris : Éditions Payot, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MICHON, J-L. **Rapports sur l'inscription des architectures de la Falaise de Bandiagara (Pays Dogon) à la Liste du Patrimoine Mondial**, Chambéry-Genève, ICOMOS, 1988.
- MINOM. Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie. **Le bulletin du MINOM**. Vol.1. N° 0. Montréal, fév., 1987.
- MITERRAND, Frédéric. In: RFI. La France a officiellement restitué vingt têtes maori. 23 de janeiro de 2012. Disponível em: <[www.rfi.fr](http://www.rfi.fr)>. Acesso em: 25 de janeiro de 2012.
- MORGAN, Conwaylloyd. **Jean Nouvel**. The elements of architecture. London: Thames & Hudson, 2002.
- MORVAN, Arnaud. **Traces en mouvement**. Histoire, mémoire et rituel dans l'art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie). Thèse présentée pour obtenir les grades de docteur en anthropologie sociale et ethnologie, et doctor of philosophy (PHD). École des Hautes Études en Sciences Sociales / The University of Melbourne. Paris, 2010.
- MOULIN, Raymonde. **Le marché de l'art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003.
- MULLIN, Molly H. The patronage of difference: making Indian art “art, not ethnology”. In: MARCUS, George E. & MYERS, Fred R. (ed.). **The traffic in culture**. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. pp.166-198.
- MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Photoquai**. Le monde regarde le monde. Biennale des images du monde. Paris : Éditions Nicolas Chaudun, 2007.
- NOTTEGHEM, Émilie. Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification. pp.47-62. In : HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l'artification**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.
- NOUVEL, Jean. Lettre d'intention pour le concours international d'architecture (1999). **Beaux Arts magazine**, Hors-série, Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- OLIVEIRA, João Pacheco. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. pp.11-39. In: \_\_\_\_\_ (org.). **A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 1998, p.17-33.
- ONLINE ETHYMOLOGY DICTIONARY**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/>>. Acesso em: 6 de julho de 2010.

**OXFORD DICTIONARY.** Acesso em: 21 de abril de 2012. Disponível em: <<http://oxforddictionaries.com/>>.

PEARCE, Susan. The collecting process and the founding of museums in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. In: PETERSSON, Susanna; HAGEDORN-SAUPE, Monika; JYRKKIÖ, Teijamari & WEIJ, Astrid (ed.). **Encouraging collections mobility.** A way forward for museums in Europe. Kaivokatu: Finnish National Gallery, 2010.

PLATH, Sylvia. **Ariel.** London: Faber and Faber, 1999.

PAJON, Alexandre. Claude Lévi-Strauss. D'une métaphysique socialiste à l'ethnologie. Deuxième partie. **Gradhiva**, n.29, 2001, p.1-23.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, CPDOC, 1989, pp. 3-15.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**, vol. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

\_\_\_\_\_. Musée et patrimoine. In: JEUDY, Henri Pierre. (dir.) **Patrimoines en folie.** Paris: Éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1990.

PORTET, François. Ce que disent les jardiniers. In: CRACAP – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques. **Jardins du quotidien.** Maison des Arts et Loisirs du Creusot. LARC, Le Creusot, 1979.

POULOT, Dominique. Le patrimoine et les aventures de la modernité. p.7-67. In: \_\_\_\_\_(éd.). **Patrimoine et modernité.** Paris: L'Harmattan, 1998.

PRICE, Sally. **Paris primitive.** Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007.

QUAI BRANLY. **Livre d'Or.** Translations of guest book entries and comments on comments. Chicago, 2009. Disponível em: <[http://adelheidmers.org/aweb/mers\\_branly.pdf](http://adelheidmers.org/aweb/mers_branly.pdf)>. Acesso em: 05 novembro 2009.

QUAI BRANLY. **Rapports d'activité**, 2003-2011. Disponível em: <[www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)>. Acesso em: fevereiro de 2012.

RÉAU, Bertrand & POUPEAU, Franck. L'enchantement du monde touristique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n.170, déc. 2007.

RICHEMOND, Stéphane. **Les Salons des artistes coloniaux.** Paris : Les Éditions de l'Amateur, 2003.

RICOEUR, Paul. **Parcours de la reconnaissance.** Paris: Gallimard, 2004.

RIVET, Paul. **Guide-catalogue de l'exposition organisée a la Galerie de la « Gazette des Beaux-Arts » et de « Beaux-Arts ».** Indiens du Matto-Grosso (Mission Claude et Dina Lévi-Strauss). Muséum National d'Histoire Naturelle. Musée de l'Homme. 21 Janvier – 3 Février, 1937.

RIVET, Paul & RIVIÈRE, Georges Henri. La réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro. **Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadéro.** pp.3-11, 1987 [1930].

RIVIÈRE, Georges Henri & MÉTRAUX, Alfred. **Les Arts Anciens de l'Amérique**. Exposition organisée au Musée des Arts Décoratifs. Palais du Louvre – Pavillon de Marsan. Mai-juin, 1928. Paris: Les Éditions G. Van Oest, 1928.

RIVIÈRE, Georges Henri & TARDIEU, Suzanne. **Objets domestiques des provinces de France dans la vie familiale et les arts ménagers**. Paris : Éditions des Musées Nationaux, 1953.

RIVIÈRE, Georges Henri & CUISENIER, Jean. Le musée des arts et traditions populaires, Paris. **Museum International**, vol.XXIV, n.3, p.181-184. Paris, UNESCO, 1972.

RIVIÈRE, Georges Henri. **Documents**, Hommage a Picasso, n. 3, année 2, 1930.

\_\_\_\_\_. Musées et autres collections publiques d'ethnographie. In : POIRIER, Jean (dir.). **Ethnologie générale**. Paris : Gallimard, 1968. pp.472-493.

\_\_\_\_\_. Rôle du musée d'art et du musée des sciences humaines et sociales. **Museum International**, vol.XXV, n.1/2, p.26-44. Paris, UNESCO, 1973.

\_\_\_\_\_. Formes du patrimoine industriel. Actes du colloque Patrimoine industriel et société contemporaine. Le Creusot, 19-22 septembre, 1976. Bulletin du Centre de recherches sur la civilisation industrielle. **Milieus**, n.3-4, juin-novembre, 1979. pp.5-6.

\_\_\_\_\_. Définition évolutive de l'écomusée. **Museum**. Imágenes del ecomuseo, Paris, UNESCO, v. XXXVII, n. 148, p.182-183, 1985.

\_\_\_\_\_. Témoignage. p.IX-XX. In : **Ethnologiques**. Hommages à Marcel Griaule. Paris : Hermann, 1987.

\_\_\_\_\_. **La muséologie. Textes et témoignages**. Paris: Dunod, 1989.

\_\_\_\_\_. L'écomusée, un modèle évolutif (1971-1980). In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie** (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

ROSS, Trevor. Copyright and the Invention of Tradition. **Eighteenth-Century Studies**, v. 26, n. 1, 1992. pp.1-27.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Coleção cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

RUMPLER, Jacques & SCHMITT, Pascal. Les maisons de l'Écomusée racontent l'Alsace. Écomusée d'Alsace. Saint-Nabord: Philémont Édition, 2011.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALAZAR, Noel B. Imaged or imagined? Cultural representations and the 'tourismification' of peoples and places. **Cahiers d'Études Africaines**, XLIX (1-2), n.193-194, 2009.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAYAD, Abdelmalek. **Composition et recomposition des identités** (identités nationales, régionales, linguistiques, religieuses). Rapport de recherche dans le cadre du Programme pluriannuel du Ministère de la Recherche et de la technologie: Intelligence de l'Europe. Méditerranée: échanges et affrontements, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie. Quelles vérités pour quelles fictions? **L'Homme**, n.175-176, 2005, pp.19-36.

SCHAER, Roland. **L'invention des musées**. Paris: Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHEINER, Tereza C. Muséologie et philosophie du changement. **STUDY SERIES**, Paris, ICOM, n.8, p.22-24. 2000.

\_\_\_\_\_. **Imagens do não-lugar**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

SCHNEIDER, William H. Les expositions ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimatation. In : BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Éric & LEMAIRE, Sandrine. (dir.). **Zoos humains**. Au temps des exhibitions humaines. Paris : La Découverte, 2004. p.72-80.

SEGALEN, Victor. **Essai sur l'exotisme**. Paris: Fata Morgana, 1986.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHANNON, Jonathan Holt. **Among the jasmine trees**. Music and modernity in contemporary Syria. Middletown / Connecticut: Wesleyan University Press, 2006.

SHÄRER, Martin R. L'exposition, lieu de rencontre pour objets et acteurs. In: MARIAUX, Pierre Alain (éd.). **Les lieux de la museologie**. Neuchâtel: Peter Lang, 2002.

SHÄRER, Martin R. Museology and History. **ICOFOM Study Series** - ISS 35, 2006, p. 35-51.

SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de *performance* e *drama* no campo das Ciências sociais. **Horizontes Antropológicos** (PPGAS-UFRS), Porto Alegre, ano II, n. 24, jul-dez 2005.

SIMON, Nina. **The Participatory Museum**. Santa Cruz, California: Museum 2.0, 2010.

SNOEP, Nanette Jacomijn. Sauvages images. In : BLANCHARD, Pascal ; BOËTSCH, Gilles & SNOEP, Nanette Jacomijn (dir.). **Exhibitions**. L'invention du sauvage. Paris : Musée du quai Branly / Actes Sud, 2011.

SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO. Assemblée Générale du 25 novembre 1928. Palais du Trocadéro, Paris, 1928.

STOCKING, George W. **Race, culture, and evolution**. Essays in the history of anthropology. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

\_\_\_\_\_. Essays on museums and material culture. In: \_\_\_\_\_ (ed). **Objects and others**. Essays on museums and material culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. pp.3-14.

SUAUD, Charles. Le mythe de la base. **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 52-53, juin 1984. pp. 56-79.

THIESSE, Anne-Marie. **La création des identités nationales**. Europe XVIIIe-XIXe siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

THOMAS, Nicholas. **Entangled objects**. Exchange, material culture, and colonialism in the Pacific. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. Collectivity and nationality in the anthropology of art. In: BANKS, Marcus & MORPHY, Howard (ed.). **Rethinking visual anthropology**. New Haven / London: Yale University Press, 1997. p.256-275.

THURAM, Lilian. Entretien. **Beaux Arts éditions**, Exhibitions – L'invention du sauvage, hors-série, Paris, 2011.

TORNATORE, Jean-Louis et PAUL, Sébastien. Publics ou populations? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires». In : DONNAT, Olivier et TOLILA, Paul (dir.) **Le(s) public(s) de la culture**. Politiques publiques et équipements culturels. Paris, Presses de Sciences Po, vol. II (cédérom), 2003. p.299-308.

TORNATORE, Jean-Louis. Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels. **L'Homme**, 170, avril/juin, 2004, pp.79-116.

\_\_\_\_\_. Impressions patrimoniales. Topologie de la perte et photographie. In: **La Sociologie dans le vif du monde**. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2006.

\_\_\_\_\_. Inventaire comme oubli de la reconnaissance; a propos de la prise française de la convention pour la sauvegarde du PCI. Document de travail. **Lahic- Atelier PCI**, 2008. Disponível em: <<http://www.lahic.cnrs.fr/IMG/pdf/JLTornatore.pdf>>. Acesso em: 20 de novembro de 2009.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

\_\_\_\_\_. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

TYLOR, Edward B. **Primitive Culture**. London: John Murray, 1913.

UNESCO. Secteur de la culture. **L'ABC du droit d'auteur**. Paris : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), 2010.

UNITED NATIONS. **United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples**. October, 2007. Disponível em: < [http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS\\_en.pdf](http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_en.pdf)>. Acesso em: dezembro de 2011.

VALO, Martine. A la porte Dorée, de l'indigène à l'immigré – Le palais de toutes les mémoires. **Le Monde**. Héritage. Paris, n. 2, p. 28-33, mai/jun. 2006.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie, **Museum**, vol. XXV, n.4, 1973, pp.242-249.

VARINE, Hugues de. In: **Anais do 1º Encontro Internacional de Ecomuseus**, Rio de Janeiro, Maio de 1992. Prefeitura do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte.

\_\_\_\_\_. L'ecomusée (1978). p.446-487. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie** (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

\_\_\_\_\_. Decolonising Museology. In: **ICOM NEWS**, nº3, 2005, p.3.

VIATTE, Germain (dir.). **Les Palais des Colonies**. Histoire du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tu fais peur tu émerveilles**. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006.

\_\_\_\_\_. In: **QUAI BRANLY. L'Autre Musée**. Escrito e produzido por Augustin Viatte. 1DVD (52 minutos), color.

WACQUANT, Loïc J. D. **Três premissas perniciosas no estudo do gueto norte-americano**. *Mana* [online]. 1996, vol.2, n.2, pp. 145-161.

WAVRIN, Isabelle. Une fulgurante ascension. **Beaux Arts magazine**, Hors-série, Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly, p.60-65, 2006.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva**, vol. 1. Brasília: UNB, 1961.

WHARTON, Annabel Jane. **Selling Jerusalem**. Relics, replicas, theme parks. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

WILDE, Oscar. **The picture of Dorian Gray**. London: Penguin popular classics, 1994.