

Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade¹

Bruno Brulon²

RESUMO: Do ponto de vista antropológico, alargando a noção de performance do campo das artes e do contexto ritual para virtualmente toda a forma de ação humana, considera-se que diferentes tipos de museus apresentam performances distintas envolvendo um ator e uma plateia. Com o objetivo de estudar a performance museal em sua particularidade no caso francês, o artigo investiga os processos de *artificação* de objetos religiosos nos museus, a partir da análise de dois casos, quais sejam: o de uma visita ao *Écomusée d'Alsace*, onde o gênero religioso é associado às artes e tradições populares para evocar a identidade local; e o estudo da exposição temporária *Māori. Leurs trésors ont une âme*, no *Musée du quai Branly*, em Paris, em que se coloca em prática um tipo de *automusealização*, a partir de objetos sagrados na cultura maori.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia. Musealização. Performance. Objeto sagrado. *Écomusée d'Alsace*. *Musée du quai Branly*.

ABSTRACT: From the anthropological perspective, extending the notion of performance from the arts and the ritual context to virtually all forms of human action, different kinds of museums present different performances involving both an actor and the audience. This paper, aiming to study the museal performance in the French case, investigates the processes of *artification* of religious objects in museums, taking into consideration two case studies: a visit to the *Écomusée d'Alsace*, where religion is associated with the arts and folk traditions to evoke the local identity; and the study of the short-term exhibition *Māori. Leurs trésors ont une âme*, at the *Musée du quai Branly*, in Paris, in which some kind of *self-musealization* is experienced, with sacred objects from the maori culture.

KEYWORDS: Anthropology. Musealization. Performance. Sacred object. *Écomusée d'Alsace*. *Musée du quai Branly*.

1. O presente artigo é resultante da tese de doutorado *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*, orientada pela Profa. Dra. Lygia Segala e defendida, em 2012, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Tal pesquisa contou com um estágio doutoral na *École des Hautes Études em Sciences Sociales*, em Paris, financiado pelo Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE) da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2. Museólogo e historiador. Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e doutor em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é professor de Antropologia na Universidade Federal Fluminense (UFF) e vice-presidente do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM). É autor de diversos artigos nos campos

da antropologia e da museologia. E-mail: <brunobrunlon@gmail.com.>

...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.

Marc Augé³

3. Cf. Marc Augé (1989. "... nada exclui que o desencantamento e o reencantamento do mundo sejam concomitantes, ainda que não necessariamente para as mesmas pessoas, nem nos mesmos termos, nem nos mesmos lugares" (tradução nossa).

4. Segundo as palavras dos seus diretores. Ver Jacques Rumpler e Pascal Schmitt, (2011, p.4).

5. Inaugurado em 1984, o *Écomusée d'Alsace* é o resultado da tentativa de um grupo de jovens ligados à associação Casas Camponesas da Alsácia de impedir, nos anos 1970, a demolição de dezenas de casas alsacianas tradicionais em um período em que, com a industrialização da região, elas já não tinham grande valor para os seus proprietários. A primeira tentativa foi a de se preservar essas 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. 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. Atualmente sua estrutura é gerida pela Associação do Ecomuseu da Alsácia (*Maisons Paysannes*

Em dezembro de 2011, em viagem pela região da Alsácia, na França, visitei 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”⁴ apresenta ao público um vilarejo rural alsaciano do início do século XX, em que as artes e tradições populares da região são encenadas por meio da reorganização do patrimônio rural⁵. Em sua totalidade, o complexo do *Écomusée d'Alsace* 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 Ecomuseu, emblema dessa região, funcionando como um centro de animação para o seu público, para compreendermos, em um caso limite, a proximidade entre os museus, o teatro e a religião – a interface central explorada no presente artigo.

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 agrícolas⁶, que permitiram mobilizar as casas e reconstituir a vida de um século atrás. Sendo assim, foi possível compor esse teatro da identidade regional alsaciana com a ajuda da população e a participação, como atores (aqui no sentido de atores de um teatro) que são contratados para mostrar as casas locais interpretando 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 ecomuseu⁷ se caracteriza, em sua prática museológica, como um museu a céu aberto⁸; como afirma André Desvallées, conservador geral honorário do Patrimônio na França:

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 (informação verbal)⁹.

A visita tem início como uma visita a 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. 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 festa¹⁰.

Na Alsácia “musealizada” encontramos 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 essas 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. Há, também, um cabeleireiro, um jornalista (com um arquivo de jornais e gravuras de épocas diversas), um ateliê de carpintaria (em que o carpinteiro é visto exercendo a sua função periodicamente), uma forja em que “atua” um ferreiro, um ateliê 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 musealizado¹¹. Tudo é construído para que o visitante seja levado a crer que está em uma antiga cidade alsaciana. O papel da “representação na representação” é o de fazer com que o público se convença de que se está visitando um museu tradicional, de modo que todo o território do lado de fora não se assemelhe a uma encenação, ele mesmo um “museu”. Todavia, esta é uma crença com base na ficção da teatralização, pois ao comprarmos o ingresso para entrar no museu sabemos que se trata de uma performance. Não há enganação, mas sim encenação.

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, nessa 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”¹² em um contexto social distinto. A brincadeira, ou a interpretação de papéis (*play*) no ritual ou no teatro, se manifesta por meio 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 historicamente construídas e se tem explicitada a noção de que as identidades são também categorias práticas.

No *Écomusée d’Alsace*, 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 linhas entre a realidade e a representação estão, geralmente, bem traçadas. A performance, aqui aplicada à experiência museal, coloca os visitantes em situações imprecisas, em que não se sabe exatamente o que é a “realidade” e o que é o teatro, e não se sabe também onde se está na história. Ela é marcadamente instaurada como um diálogo, em que se inventa uma Alsácia tradicional (e o típico alsaciano) para transmitir a um público a identidade regional

d’Alsace, que funciona, parcialmente, como uma associação de amigos do Ecomuseu).

6. Ver Jacques Rumpler e Pascal Schmitt (2011, p.4).

7. Tipologia de museu criada nos anos 1970, na França, que associa 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. Para muitos autores (Clair, 1976; Rivière 1985), o ecomuseu reforça e amplia as diversas formas de atividade museológica – relativiza significativamente o que se entendia antes por musealização dando-lhe um sentido prolongado – acrescentando-lhes grande abertura.

8. Modelo em que os princípios da teatralização são explicitados e se fazem atrativo ao público.

9. Entrevista com André Desvallées (2012). As informações verbais foram diretamente traduzidas para o português a partir das entrevistas realizadas.

10. Naquele dia, por exemplo, 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 Sternenberg, e às 16:30, iriam ao número 8 na *rue du Vignoble*, em uma casa tradicional, para ver a transformação do leite.

11. 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 de miniaturas variadas foi uma doação do próprio artesão, aceita pelo Ecomuseu para preservar naquele espaço essa “expressão original” (como descrito no painel na entrada do “museu”) de uma personalidade regional. Cabe apontar o fato curioso de que, todavia, dentro do “museu vivo”, o espaço de menor movimento era aquele que recebia o nome “museu”, e apresentava a sua forma mais tradicional.

12. Cf. Victor Turner (1982, p.33).

13. Cf. Marvin Carlson (2008, p.73).

14. O termo *artificalização* foi proposto por Roberta Shapiro para designar o processo de transformação de não arte em arte, resultado de um trabalho complexo que leva a uma mudança de definição e de estatuto de pessoas, objetos e atividades. A autora diz, ainda, que a artificalização é “a resultante do conjunto das operações, práticas e simbólicas, organizacionais e discursivas, através das quais os atores se acordam para considerar um objeto ou uma atividade como

– isto é, a identidade como é imaginada e enunciada no discurso do museu. E com esse fim o teatro instaura o exercício de sentar-se e ouvir o que este “outro” – construído na performance – tem a dizer sobre si mesmo.

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 a qualquer ação dirigida, ou dada, a um “‘outro’ elusivo”¹³. O sucesso dos ecomuseus, museus a céu aberto e qualquer outro tipo de museu que envolve um grau notável de teatralidade está baseado, talvez, nessa obsessão contemporânea pela performance, pelo teatro das identidades, pelo *culto* de si mesmo no coletivo, que em alguns casos significa a *artificalização*¹⁴ do comum ou do exótico – processos análogos aqui analisados. Por isso, em um mundo povoado por museus e performances, não existe cultura sem plateia.

Encenações da sacralidade no Ecomuseu

Ao continuar a minha visita ao ecomuseu da Alsácia, descubro que, para minha surpresa, aquele lugar, palco de múltiplas performances, também é um espaço religioso. Não deveria surpreender o fato de que um típico *village* alsaciano tivesse a sua igreja e o seu cemitério. O cenário de um vilarejo “antigo” idealizado estava completo. Entretanto, aquilo que suscitou a minha surpresa não foi a mera existência daqueles espaços dentro do território do museu, mas a reação do público a esses 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. Eles 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 contém corpos enterrados, nem nunca os teve; trata-se de um rearranjo de lápides – essas sim verdadeiras, retiradas de um cemitério das proximidades do Ecomuseu – produzido pelo museu com um propósito performativo (Figura 1). 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 dessas recriações, trata-se de um tipo de ficção que produz uma “ilusão cognitiva”¹⁵, aproximando-se de uma simulação, de um fingimento, de uma mentira, que reconhecemos fazerem parte do trabalho de atores no teatro.

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 nessa observação. Mesmo as crianças de menos idade demonstravam certa reverência diante dos crucifixos de grandes proporções que marcavam esses 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. 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.¹⁶

Aquilo que evidencia a inautenticidade como cemitério e a autenticidade como monumento musealizado, nesse caso, é a descrição, presente na placa, 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 essa concepção, o cemitério é também museu de arte, e a *artificalização* do patrimônio religioso se dá mediante a reconstituição feita pelo Ecomuseu. A musealização aqui

arte”. Cf Roberta Shapiro (2012, p.21).

15. Cf. Jean-Marie Schaeffer (2005, p.20).

16. “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 *Écomusée d'Alsace*, intitulado “*Collection funéraire*” [“Coleção funerária”].



Figura 1 – Lápides “encenando” um cemitério alsaciano. *Écomusée d'Alsace*, 2011. Fotografia do autor.

17. Cf. Émilie Notteghem (2012, p.48).

18. Cf. Émilie Notteghem (2012, p.49).

19. Para melhor explorar tal ideia, podemos remeter à noção de *devenir*, 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. Ver Gilles Deleuze e Félix Guattari, (2009).

20. Ver Émilie Notteghem (2012, p.51).

21. Cf. Émilie Notteghem (2012, p.50).

22. Termo utilizado por Victor Turner (1988) para se referir a estados liminares.

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 nomenclatura de “coleção funerária” e, finalmente, a etiquetagem do conjunto. Essas são operações práticas e também simbólicas.

De fato, como demonstra Émilie Notteghem, uma das maneiras de se converter o religioso em objeto musealizado é pela artificialização. 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”¹⁷, 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, essa passagem engendra duas categorias de atores no espaço do museu: os laicos, que não estabelecem qualquer ligação religiosa com tal espaço e podem ver esses elementos como obras de arte meramente; e os membros da Igreja católica, que, inversamente, têm a sua crença engajada no processo de reconhecimento desse 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 destinados às igrejas, gerando o vocabulário de “arte religiosa” ou “arte sacra”¹⁸. Por essa razão, os artigos de culto possuem uma tendência 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*¹⁹. Permeado por diferentes pontos de vista, a sua função é a de suscitar múltiplas interpretações sobre a sua própria identidade e, aqui, ele opera como um *objeto liminar*.

Não podemos, com efeito, reduzir a passagem dos objetos de culto à arte somente ao desejo laico da patrimonialização²⁰. Notteghem observa que apenas a dimensão museográfica 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”²¹ 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. Nesse 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*”²², 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 (Figura 2). 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. A capela foi revitalizada pela ação do Ecomuseu, renascendo para o seu público e ganhando uma nova vida graças a qual a mesma prática religiosa que ela suscitava antes foi então restaurada. Novamente a igreja tinha fiéis, como indicava o comportamento de alguns dos visitantes do museu – e, provavelmente, ela não era menos sagrada para eles do que uma igreja localizada fora do perímetro do Ecomuseu. Assim, o museu encenava o sagrado por meio da real manifestação da fé (Figuras 3 e 4).



Figura 2 (acima) – Vista frontal da Chapelle de St-Nicolas. *Écomusée d'Alsace*, 2011. Fotografia do autor.



Figuras 3 e 4 (à direita) – Interior da Chapelle St-Nicolas. *Écomusée d'Alsace*, dezembro de 2011. Fotografias do autor.

23. Ver Émilie Notteghem (2012, p.53).

24. “Quelle maison catholique ne possédait pas son tableau de la Sainte Famille ?” no original.

Iluminado por lâmpadas potentes colocadas cenograficamente no fundo da capela, o altar 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 local como um espaço de pura encenação, simulação e mentira. O Ecomuseu não é um teatro, e no espaço teatralizado há lugar para o mundo social além da performance museal.

É notório, no contexto francês, que o universo museal das artes e tradições populares valoriza de maneira exacerbada o gênero religioso popular²³. Depois de visitar a igreja, passei a reparar nas outras referências ao catolicismo dispersas pelo espaço do Ecomuseu: havia diversos crucifixos no vilarejo musealizado, no interior da maioria das casas, pintado nos telhados, sobre um nicho de pedra na beira de um riacho (Figura 5), 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. “Que casa católica não possuía o seu quadro da Sagrada Família?”²⁴, é a pergunta reveladora que se lê em um dos painéis na entrada do museu.

Colocando a religião em evidência, o *Écomusée d’Alsace*, nessa breve visita, se mostrou um caso frutífero para se observar a produção museal do religioso por meio da teatralização. A religião tem em comum com o teatro o fato dela



Figura 5 – Crucificado de pedra, *Écomusée d’Alsace*, 2011. Fotografia do autor

também ser constituída por performance. Aqui, pensar a sacralidade e o mimetismo de práticas religiosas nos museus nos permite entender a existência de uma *socialidade museal* produzida pela musealização e pela performance. Em grande parte, o papel dos museus está ligado à restituição de alguma coisa ao seu público. 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 ligados ao passado, o museu restitui o público com a possibilidade de reflexão sobre a sua identidade coletiva, em processo no exato instante da visita²⁵.

Segundo a definição de Richard Schechner, a noção de performance compreende um movimento *continuum* que vai do rito ao teatro e vice-versa²⁶. 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 a sociedade, como no caso de alguns 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 contrário²⁷. Os museus, entre a *eficácia ritual* e o mero entretenimento teatral, produzem sentidos e recriam realidades, nas quais a crença no sagrado mimetizado, como se observou no *Écomusée d’Alsace*, está inserida na crença da performance museal experimentada como realidade recriada.

Automusealização: a performance em negociação

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*²⁸ vem se mostrando, na história recente dos museus, como um dos exemplos de instituições que assumem as culturas como representação e performance.

Por outro lado, a questão dos “pontos de vista” sobre as culturas vem sendo amplamente usada para a criação de novos museus de diversos tipos – museus de periferia, museus das comunidades marginais, *museus-guetos* – bem como para justificar a disseminação da chamada “museologia participativa”, como uma nova lógica de ação²⁹ que vem ganhando espaço no campo museal. Os ecomuseus,

25. Foi observado nessa visita em uma data festiva no Ecomuseu que a maior parte do público presente é constituída de moradores da própria região da Alsácia.

26. Ver Rubens Alves da Silva (2005, p.49).

27. Cf. Richard Schechner (1985), *apud* Rubens Alves da Silva (2005).

28. O *Musée du quai Branly* foi criado, no final da década de 1990, como projeto de uma nova instituição para guardar e expor as coleções francesas de objetos da África, Ásia, Oceania e Américas. Esse conjunto de objetos, herdados pelo museu criado por decisão do presidente Jacques Chirac, constitui uma das mais antigas coleções etnográficas da Europa. A coleção do quai Branly é o resultado de uma vasta história de coleta que compôs progressivamente os acervos do *Musée de l’Homme* e do *Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie* (MAAO), e foi exposta, a partir de sua inauguração em 2006, em uma nova performance museal que a enquadra como uma coleção de objetos de arte (“artes primeiras”). Para estudos aprofundados sobre o contexto museal e histórico dessas instituições ver Benoît de L’Estoile (2007); Fabrice Grognet (2009) e Sally Price (2007).

29. Cf. Jacqueline Eidelman (2005, p.13).

30. Cf. Jacqueline Eidelman, (2005, p.15).

31. Cf. Paul Ricoeur (2004).

32. Ver Manuela Carneiro da Cunha (2009, p.312).

33. Ver Johannes Fabian (2001, p.175).

34. Ver Benoît de L'Estoile (2007, p.350).

com efeito, estabeleceram, para todos os museus, o paradigma da automusealização, segundo o qual os próprios "atores" das culturas são levados a se autorrepresentar, fazendo dos museus "lugares de uma sociologia reflexiva"³⁰, da performance de "si mesmo como um outro"³¹.

A tradução dos embates identitários no universo dos museus esteve limitada, por muito tempo, 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 extra europeus. Hoje, esses povos, vítimas da representação depreciativa de suas culturas, passam a ter acesso às próprias instituições que no passado os objetificaram. Esses 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 se faça ouvir a sua voz, esses grupos, que agora entram em cena como protagonistas no "espetáculo" museal, se pensam, eles mesmos, como objetos (ou sujeitos) patrimoniais.

Nos projetos por meio dos quais alguns museus se propõem a encenar os "outros" a partir do próprio modo como esses se veem, enfatizando o que eles têm a dizer sobre si, tais "outros" 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, esses, que agora se acreditam sujeitos de suas próprias narrativas, ainda respondem aos critérios de autentificação criados a partir da sua imagem refletida nos olhos dos espectadores. As suas "culturas", com aspas, são vendidas e consumidas aos quatro cantos do mundo como bens exportados³². É, portanto, essa contração do tesouro da transmissão, como performance de si para um "outro", que permite se falar em reconhecimento. O reconhecimento é aqui entendido como uma condição que torna a comunicação possível, mas, como aponta Fabian, trata-se de uma relação que envolve participantes em confronto e luta³³. Segundo o autor, o reconhecimento não é algo que uma parte pode simplesmente conceder à outra. Na maioria das situações ele é alcançado mediante trocas (assimétricas), que apresentam consequências e desfechos alarmantes, frustrantes e, algumas vezes, profundamente perturbadores para todos os participantes.

Antropologicamente, somos todos transmissão: é essa 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 políticos³⁴. Em geral, os museus que adotam essa perspectiva, que é colocada em prática não somente mediante suas escolhas museográficas mas também a partir de um novo posicionamento social, não deixam de se utilizar de um modo de narrativa histórica por meio da qual o

museu apresenta as “histórias tribais” ou de grupos específicos que foram no passado mal representados.

Se no passado os museus tiveram a própria desigualdade 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. Contudo, com base na observação de diversos casos no presente, 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 significação já instaurados.

A automusealização no *Musée du quai Branly*

O *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*³⁵ é considerado por museólogos e antropólogos como uma experiência bem sucedida daquilo que aqui denomino de *automusealização*. Tendo 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 demonstrou Conal Mccarthy³⁶, em sua análise da história desse museu a partir de suas práticas, membros da etnia maori participaram ativamente nos processos de musealização de sua própria cultura desde o início do Museu. Ao longo de uma história de exploração, na qual foram tratados como populações subalternas, que pertenciam a uma *cultura subterrânea*, os Maori progressivamente conquistaram um lugar no espaço público neozelandês, o que lhes permitiu negociar com as instituições culturais coloniais e depois nacionais os meios pelos quais desejavam expor os seus objetos³⁷. Logo se provou para o museu que não haveria como extrair a herança de seus detentores Maori, tratando-a como meros documentos coloniais, ou simplesmente como arte da metrópole. Assim, o museu adequou as suas próprias práticas a partir da visão maori 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, esse 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 harmônico, como comprova a história desse museu nacional narrada por Mccarthy. 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 museu. Por exemplo, o fracasso de várias exposições, que buscavam mimetizar a tendência europeia estetizante, testemunha que a tentativa de expor os

35. Museu da Nova Zelândia Te Papa Tongarewa, em português.

36. Cf. Conal Mccarthy (2011). .

37. Texto de abertura da exposição *Māori. Leurs trésors ont une âme*. Paris, Musée du quai Branly, de 4 de outubro à 22 de janeiro de 2011.

38. *Maori. Seus tesouros têm uma alma.*

39. Cf. Michael Houlihan e Michelle Hippolite, (2011, p.8). “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).

40. Informação verbal concedida em entrevista com Lee Davidson (2012), pesquisadora da Escola de História da Arte da *Victoria University of Wellington*, especialista em pesquisas de público em museus.

41. Entrevista com Lee Davidson (2012).

42. Cf. Entrevista com André Delpuech (2011).

43. “Donner la parole aux Maori”, cf. Entrevista com André Delpuech (2011).

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 acostumado a ver esses artefatos colocados em uso.

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*”³⁸, levantando um amplo debate na França sobre a “representação de si” nos museus. As palavras dos curadores desse 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 à comprendre – quel que soit notre degré de connaissances – la nature des objets qu’ils nous ont transmis comme des exemples d’excellence ³⁹.

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 por meio da automusealização, por outro, a vontade de performance, essa necessidade de expor a sua cultura aos outros, é marca reconhecida como 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, colaboradora do projeto inicial da exposição pensada para circular pela França e o Canadá, a proposta do Museu Te Papa de uma exposição itinerante agradou os diretores do quai Branly em função dos “objetos belos” que seriam expostos⁴⁰. Mas o museu francês queria tomar a frente do desenvolvimento da exposição fazendo deste um “projeto quai Branly”⁴¹. Por insistência dos proponentes neozelandeses, o projeto ficou a cargo do Museu Te Papa. 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 Zelândia⁴² e contou com o apoio dos dois governos nacionais. A exposição no museu francês, que tinha como objetivo “dar a palavra aos Maori”⁴³, 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 viés: se por um lado 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 dessa instituição, é o que primeiro chama a atenção quando nos deparamos com a exposição. Como aponta Davidson, a partir do momento da elaboração da exposição em parceria com o quai Branly, um designer desse museu foi enviado a Wellington para trabalhar junto à equipe do Te Papa:

Neste momento tem início um processo interessante. Vários problemas se apresentaram nessa 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, desconsiderando o significado da estética maori. Os Maori disseram 'não'; alegaram se tratar de algo culturalmente inapropriado, e o quai Branly realizou a obra com os desenhos aborígenes originais⁴⁴.

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. 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, *par contre*, ajuda a esconder certos significados (Figuras 6 e 7).

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 nacional⁴⁵. 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.

44. Cf. entrevista com Lee Davidson (2012).

45. 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 dos Maori por autonomia.



Figuras 6 e 7 – Exposição “Māori. Leurs trésors ont une âme”. A cenografia estetizante do Musée du quai Branly, 2011. Fotografias do autor.

46. “E Tú Ake: Mantendo a Força”.

47. Categorias estas citadas no catálogo da exposição, organizado por Huanna Smith (2011).

48. As obras apresentadas na exposição de Paris são as mesmas da exposição original em Wellington. O que mudou foi a linguagem expositiva e a adaptação no espaço. 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.

49. Cf. Stéphane Martin (2011, p.10).

50. Cf. *Musée du quai Branly* (2011). Trata-se do folheto da exposição.

A versão inicial da exposição no museu Te Papa, entre abril e junho de 2011, foi intitulada de *E Tú Ake: Standing Strong*⁴⁶, e esta foi adaptada para figurar no *Musée du quai Branly*, como indica a própria mudança no título. O “*mana*” evocado pelos Maori, como força vital que percorre todas as pessoas e as coisas, pode ser reinterpretado 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 de “arte por apreciação” (*art by appreciation*)⁴⁷. 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 dessa cultura, ainda que utilizem a linguagem artística ocidental⁴⁸.

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 – poderia se relacionar com os objetos expostos. Ao afirmar que “desde a sua abertura, o *Musée du quai Branly* esteve interessado pela *arte contemporânea* maori em sua relação com uma *tradição secular*”⁴⁹, 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 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”⁵⁰ 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 dessa identidade.

O *mana*, qualidade espiritual que reside nas pessoas, nos animais e em todos os objetos inanimados, é adquirido por meio das relações de cada um e é o fio condutor da exposição. 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, esses não foram dessacralizados para entrarem no museu, já que o trabalho do museu é o de manutenção do *mana* e do *taonga* – o museu para os Maori é um lugar *sagrado*. Como afirma Arapata Hakiwai, acadêmico maori e ex-diretor do *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, que foi a 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*”⁵¹. Os *taonga* são, com efeito, o centro emocional de toda a exposição, e eles 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.

A exposição *Māori. Leurs trésors ont une âme*, apresentada no *Musée du quai Branly*, constitui uma tentativa de se trazer à Paris uma experiência museológica “pouco comum na metrópole”, como expressou Stéphane Martin, na abertura do colóquio organizado a partir dessa exposição temporária, intitulado de *S’exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi*⁵². 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. 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.

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, 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.

Objeto sagrado, objeto de museu: a musealização como um conceito antropológico

No caso da exposição *Māori. Leurs trésors ont une âme* as peças expostas no *Musée du quai Branly* 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.

51. Cf. Arapata Hakiwai (2011). “For *taonga* the issue is not a second life as an exhibit, *but the restoration of life*”, no original. Grifos nossos.

52. “Expor-se no museu – representações museográficas de Si”.

53. Ver Bruno Brulon-Soares (2012).

54. Ver Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini (2001-2002, p.205).

55. Cf. Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini, (2001-2002, p.205).

56. Ver Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini (2001-2002, p. 205).

Atualmente, 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 por diversas questões quanto à apropriação dos elementos de uma cultura por uma outra⁵³. A questão central que algumas abordagens museográficas recentes vêm levantando é sobre o controle intelectual dos objetos musealizados. Quando um museu detém objetos que são sagrados para determinadas culturas, existem duas soluções correntes: 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.

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 nome⁵⁴. Nesses casos, os museus renegam a sua vocação pedagógica inicial e são colocados na situação paradoxal de se assumir, diante desses objetos, mais como santuários e menos como museus. 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”⁵⁵ para os museus. O processo de desculpabilização que decorre dessas escolhas é, com efeito, mais redentor para os não-indígenas do que para as próprias populações interessadas⁵⁶. 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.

O debate atual sobre a detenção de objetos sagrados nos museus coloca em questão a própria função dessas instituições: 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, deixa de ser claro o limite entre o museu e o sagrado. 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. 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 – como se pôde observar nas duas experiências aqui narradas.

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* (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 ritual⁵⁷. O semióforo, nesse 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 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 culturais⁵⁸ – o que não acontece tão facilmente para outros tipos de objetos, como no caso das *artes primeiras*.

A diferença entre musealizar o familiar e musealizar o exótico está no olhar do público para o qual a musealização está direcionada. Enquanto a “comunidade” alsaciana demonstra empatia com objetos do culto religioso cotidiano em sua cultura colocados no museu, o público parisiense, para se relacionar com objetos da cultura maori musealizados pelos Maori necessitam encapsulá-los, em um tipo particular de performance, como “cultura” ou como “arte”. Nos dois casos, os processos de musealização funcionam como processos de trocas culturais, um pouco mais harmônicas no primeiro, e conflituosas no segundo.

Os dois exemplos aqui analisados tornam flagrante o sentido antropológico da musealização, que opera como um enquadramento dos objetos em uma cultura específica (a do Ocidente) a partir do qual se engendra um mundo social a parte. 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”, isto é, objetos rituais que apresentam um sentido divino, Bazin⁵⁹ afirma que se todo ato religioso realiza uma mediação entre os universos, essencialmente distantes, do humano e do divino, o objeto de culto seria instrumento dessa mediação. Mas o que representaria ela quando este se encontra isolado em uma vitrine laica em um museu? Nesse contexto, em geral, o objeto de culto irá funcionar como o signo, remetendo àquilo que ele não é mais ou que não é *ali*.

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* (isto é, das artes dos “Outros” expostas nos centros culturais europeus) 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 *artificação* 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.

57. Ver Krzysztof Pomian (1984).

58. Ver Émilie Notteghem (2012, p.59).

59. Ver Jean Bazin (2008).

60. Outros tantos foram pilhados ou frutos de trocas assimétricas entre os europeus e os povos colonizados, coletados para alimentar os museus coloniais ao longo dos séculos XVI até o XX.

61. Cf. Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini (2001-2002, p.209).

62. Ainda que o termo “artes primeiras” tenha sido particularmente usado pelo *Musée du quai Branly* como um eufemismo para as “artes primitivas”, outros museus e galerias utilizam essas mesmas categorias de arte no contexto francês. Poderíamos destacar o *Musée Dapper*, instituição privada em Paris, que expõe sobretudo objetos da África e das Américas, e o *Musée Cernuschi* voltado para as artes asiáticas. Sobretudo no primeiro caso a noção de artes primeiras prevalece, e em uma exposição intitulada *Mascarades et Carnavals* (“Mascarados e carnavais”), em 2011, o museu expôs obras religiosas ao lado de objetos festivos de diferentes povos sem apresentar distinções.

63. Diversas exposições europeias apresentadas, sobretudo nas últimas duas décadas, mostraram experiências de artifização de objetos religiosos. Foi o caso, por exemplo, entre os anos 2001 e 2002, da célebre exposição *Altäre: Kunst zum Niederknien* (“Altars – arte para ajoelhar-se”), exposta no *Museum Kunstpalast*, em Düsseldorf, na Alemanha, exibindo 68 altares religiosos de diferentes partes do mundo como arte.

A regeneração simbólica

Muitos dos objetos rituais ou sagrados que, em dado momento de suas trajetórias, chegam aos museus, foram rejeitados ou descartados pelos agentes que lhes davam sentido na etapa precedente⁶⁰. Muitas vezes, esses objetos, já divorciados de sua função pretérita 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 exhibir dentro de um novo contexto e segundo uma outra gramática social. Nesse sentido, a musealização pode equivaler a uma sacralização quando o museu coloca em prática um processo de *regeneração simbólica* do objeto. Esse 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 nesse espaço laico, os objetos podem conservar a sua sacralidade para certos membros dos grupos em que eles se encontravam. Essa manutenção da sacralidade do objeto pelos museus perpassa uma tentativa de se tornar inclusivo, por parte dessas instituições, e de recompensar esses povos pelas atrocidades do passado colonial. O problema dessa 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 indígenas⁶¹. Nesse 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. Nesses não há de forma tão marcada a separação entre a vida social das coisas e sua vida museal, enquanto patrimônio. Diferentemente, no museu das *artes primeiras* (seja ele o do quai Branly, ou outros⁶²) a artifização inicial representa uma ruptura com as vidas precedentes dos objetos sagrados. Essa é uma característica dos processos de musealização tradicionais historicamente colocados em prática pelos museus do Ocidente⁶³. A regeneração simbólica, nesse 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 nesses 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 esses objetos, que não são percebidos como sagrados pelo público mais amplo?

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 (Figura 8). Com efeito, essas 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 antropológicamente sobre os mecanismos de representação na Europa.

64. Descrição na ficha técnica do *Musée du quai Branly. Médiathèque* do museu, 2012.



Figura 8 – Escultura dogon cujo valor simbólico no passado era o de “assegurar à comunidade paz proteção, alimentos e fecundidade”⁶⁴. Platô das exposições, *Musée du quai Branly*, 2012. Fotografia do autor

No caso dos ecomuseus 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. Essa musealização que não interrompe a vida está menos ligada à conservação dos objetos e se volta para a conservação dos processos. Essa é a lógica até certa medida oposta à que é colocada em prática por museus como o do quai Branly, cujo valor dos objetos expostos está construído justamente com base na ausência de qualquer tipo preciso de contextualização.

Finalmente, 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 *devenir*.

REFERÊNCIAS

ENTREVISTAS

Entrevista com André Delpuech, concedida ao autor. 13 de dezembro de 2011. Musée du quai Branly, Paris.

Entrevista com André Desvallées, concedida ao autor. 30 de março de 2012. Musée du Louvre, Paris.

Entrevista com Lee Davidson, concedida ao autor. 1º de novembro de 2012, Carthage Thalasso Hotel, Tunis.

LIVROS, ARTIGOS E TESES

AUGÉ, Marc. Les Lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue. *Gradhiva*, n. 6, p.3-12,1989.

BAZIN, Jean. Des clous dans la Joconde. In: _____. *Des clous dans la Joconde*. L'anthropologie autrement. Toulouse: Anacharsis, 2008. p.521-545.

BRULON-SOARES, Bruno C. *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*. Tese (Doutorado em antropologia),Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

CARLSON, Marvin. What is performance?. In: BIAL, Henry (ed.) *The Performance Studies Reader*. Londres;Nova York: Routledge, 2008. p.70-75

CLAIR, Jean. Les origines de la notion d'ecomusée. *Cracap Informations*, Le Creusot, n.2-3, p.2-4, 1976.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

DERLON, Brigitte; JEUDY-BALLINI, Monique. Le culte muséal de l'objet sacré. *Gradhiva*, n. 30/31, p.202-216, 2001/2002.

EIDELMAN, Jacqueline. Introduction. *Culture et Musées*, Paris, n.6, p.13-19, 2005.

FABIAN, Johannes. *Anthropology with an Attitude*. Critical essays. Stanford (CA): Stanford University Press, 2001.

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. Tese (doutorado em etnologia), École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2009.

HAKIWAI, Arapata. *Conferência*. Colóquio internacional *S'exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi*, 29 nov. 2011, Musée du quai Branly, Paris. [Notas].

HEINICH, Nathalie ; SHAPIRO, Roberta. *De l'artification*. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'EHESS, 2012.

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.

L'ESTOILE, Benoît de. *Le goût des Autres*. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

MCCARTHY, Conal. *Conferência*. Colóquio internacional *S'exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi*, no Musée du quai Branly, em Paris, 2011. [Notas].

MARTIN, Stéphane Préface. 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.

MUSÉE DU QUAI BRANLY e NEW ZEALAND MUSEUM TE PAPA. *Māori*. Leurs trésors ont une âme. 2011. [folheto da exposição].

NOTTEGHEM, Émilie. Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification. In: HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. *De l'artification*. Enquêtes sur le passage à l'art. Paris: Éditions de l'EHESS, 2012. p.47-62.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

PRICE, Sally. *Paris Primitive*. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2007.

RICOEUR, Paul. *Parcours de la reconnaissance*. Paris: Gallimard, 2004.

RIVIÈRE, Georges Henri. Définition évolutive de l'écomusée. *Museum International*, Paris, v. XXXVII, n. 148 [Imágenes del ecomuseo], p.182-183, 1985.

RUMPLER, Jacques ; SCHMITT, Pascal. *Les maisons de l'Écomusée racontent l'Alsace*. Écomusée d'Alsace. Saint-Nabord: Philémont Éd., 2011.

SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de *performance e drama* no campo das Ciências Sociais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano II, n. 24, p. 35-65, jul.-dez. 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. Quelles vérités pour quelles fictions?. *L'Homme*, Paris, n.175-176, p.19-36, 2005.

SHAPIRO, Roberta. Avant-propos. In: HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. *De l'artification*. Enquêtes sur le passage à l'art. Paris: Éditions de l'EHESS, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SMITH, Huhana (org.). *Māori*. Leurs trésors ont une âme. Paris: Musée du quai Branly; Somogy / Wellington: Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa; Te Papa Press, 2011. [Catálogo da exposição]

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. The Human Seriousness of Play. Nova York: PAJ, 1982.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ, 1988.

Artigo apresentado em 24/10/2013. Aprovado em 19/12/2013.