

# PATRIMÔNIO ÍNTIMO: A EXPERIÊNCIA DO AUTÊNTICO NAS ARTES PRIMEIRAS

Bruno Brulon<sup>1</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

31

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

## RESUMO:

O patrimônio etnográfico, reapresentado aos olhos europeus como “artes primeiras”, para ser pensado como “arte”, deve ser “autenticado” por um conjunto de valores específicos. O artigo analisa, do ponto de vista da sociologia dos valores, a gramática axiológica, como proposta na obra de Nathalie Heinich, que leva objetos do patrimônio a serem percebidos como “artes primeiras” na Europa, e particularmente no caso do Musée du quai Branly, na França. Considerando uma revisão dos referenciais utilizados para pensar a autenticidade no campo da Museologia e do Patrimônio, o artigo propõe a perspectiva axiológica para investigar a patrimonialização e a musealização como processos sociais.

## PALAVRAS CHAVE:

Patrimônio. Autenticidade. Etnografia. Artes primeiras.

## *Intimate heritage: experiencing the authentic in the arts premiers*

## ABSTRACT:

In order to be conceived as ‘art’, the ethnographic heritage reenacted to the European eyes as “arts premiers” must have its “authenticity” attested by a specific set of values. The paper analyses the axiological grammar, as proposed in the work of Nathalie Heinich, from a perspective of the sociology of value, leading the objects of heritage to be perceived as “arts premiers” in Europe, and particularly in the case of the Musée du quai Branly, in France. Considering a revision of the references used to think authenticity in the field of Museology and Heritage, the paper proposes an axiological perspective to investigate patrimonialization and musealization as social processes.

## KEYWORDS:

Cultural Heritage. Authenticity. Ethnography. Arts premiers.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Museologia e bacharel e licenciado em História, Mestre em Museologia e Patrimônio, Doutor em Antropologia. Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. E-mail: brunobrulon@gmail.com.

“While animals can deceive by presenting what is false as true, only humans... can deceive by presenting what is true as false.”

(Slavoj Žižek, Welcome to the Desert of the Real!)

## I. Introdução: o patrimônio, entre a etnografia e a arte

Entre março e junho de 2005, a exposição *Brésil indien – les arts des Amérindiens du Brésil*<sup>2</sup> figurou nas Galeries nationales do Grand Palais, em Paris, na ocasião do Ano do Brasil na França. Tratava-se de um projeto ambicioso de expor ao público francês a arte ameríndia do Brasil compreendendo a sua produção desde o período pré-colonial até a contemporaneidade. Como definiram os seus curadores, o projeto era o de uma exposição de “arte primitiva” (Grupioni; Müller; Barreto, 2005: 18), categoria que já merecia problematização na época. Entre os cerca de 350 objetos provenientes de museus brasileiros e europeus, algumas peças raras predominavam em razão do seu “exotismo”. A contextualização por meio de artifícios cenográficos também se fazia presente no discurso expositivo, ainda que este se distanciasse da tentativa de reproduzir as práticas e os contextos “originais” em que os objetos expostos estavam inseridos em suas vidas precedentes – método este que, nos museus etnográficos, já havia se provado limitado.

O objetivo da exposição da arte ameríndia do Brasil na França era permitir que os franceses fossem ambientados em universos de pensamento “outros” por meio das diferentes expressões estéticas da arte ameríndia. Com esse propósito, o primeiro módulo da exposição introduzia o visitante em um ambiente “muito diferente do seu cenário habitual”, e chamava a atenção, “por meio de imagens e sons da floresta”, para o contexto natural em que vivem os ameríndios. Tal encenação de um Brasil indígena imaginado e particular à visão de uma cultura hegemônica busca aguçar os sentidos para iniciar o público na visita a um “mundo desconhecido” (Grupioni; Müller; Barreto, 2005: 19).

Aquilo que existe de “autêntico” nessa performance do Brasil ameríndio são, *a priori*, apenas os traços materiais de uma história narrada pelo viés da estética dita não ocidental, e assim percebida pelo ponto de vista da história europeia. No prefácio escrito para o catálogo da exposição *Brésil indien*, Claude Lévi-Strauss autoriza um olhar artístico sobre os objetos, também valorizados por sua “anciandade”. O etnólogo francês, cujo trabalho de campo mais emblemático ocorreu entre indígenas do Brasil central nos anos 1930, lembra que a mais antiga apreciação estética das artes ilustradas por essa exposição remonta ao século XVI, com a presença dos franceses no Novo Mundo (Lévi-Strauss, 2005).

Esse patrimônio deslocado, recolhido dos museus em dois continentes e reapresentado aos olhos dos franceses na performance das artes ditas primitivas, ou primeiras, para ser pensado como “arte”, deve ser “autenticado” por um conjunto de valores específicos. O presente artigo se propõe a analisar, do ponto de vista de uma sociologia dos valores, a “gramática axiológica” – como proposta por Nathalie Heinich (2009a) – que leva objetos do patrimônio etnográfico a serem percebidos como “artes primeiras” no contexto europeu.

1 “Enquanto os animais podem enganar apresentando o que é falso como verdadeiro, somente os humanos... podem enganar apresentando o que é verdadeiro como falso” (tradução nossa).

2 “Brasil indígena – as artes dos Ameríndios do Brasil” (tradução nossa).

Entendemos o patrimônio etnográfico como o conjunto de performances produzidas a partir do olhar distanciado do etnógrafo e, geralmente, legitimadas pelos museus. Ele se constitui em “lugares etnográficos”, na expressão utilizada por Gaetano Ciarcia (2002) para designar os contextos que foram objeto de uma intensa atividade de pesquisa etnográfica a partir da qual os seus produtos adquirem o status de objeto científico. Os objetos e coleções, caracterizados atualmente como “artes primeiras”, foram organizados ao longo do século XX como *objetos etnográficos*<sup>3</sup> nos museus europeus, interpretados como “peças de convicção” ou “testemunhos” de outras culturas.

Ao serem reintroduzidos em uma cadeia museológica particular ao mundo da arte – que abarca desde o mercado das artes aos museus das artes primeiras –, os mesmos objetos passam a ser regidos por uma nova axiologia, que privilegia o valor do objeto *raro, único* e, neste caso, também *exótico*. Os objetos, que “renascem” no contexto europeu em uma nova gramática patrimonial, não deixam de estar ligados aos contextos culturais em que foram produzidos e colocados em uso, mas passam a ser requalificados por novos “regimes de valorização” (Heinich, 2009b).

A partir da perspectiva axiológica sobre a passagem de objetos etnográficos à arte, a presente análise tem como foco o estudo do valor do autêntico nas artes primeiras considerando os processos de transmissão desse patrimônio não europeu na Europa. Por meio de uma perspectiva axiológica, aqui proposta, a partir da revisão dos referenciais teóricos para se pensar a autenticidade no campo da Museologia e do Patrimônio, é possível partir da noção segundo a qual a transmissão das artes primeiras se dá por meio da passagem de um patrimônio marcado pela alteridade (o valor do “outro”) a um patrimônio íntimo, autenticado por valores comuns e marcado pela identidade (o valor de “si”).

## 2. A autenticidade como produção de intimidade: o caso das artes primeiras

Eu nunca estive na Floresta Amazônica. Mas, mesmo assim, quando morei na cidade de Paris, e enquanto estudava o Musée du quai Branly<sup>4</sup>, me reconfortava entrar em uma instalação de arte onde se podia escutar os sons e ver imagens da Amazônia brasileira e seus nativos. Nessa “caixa de música”<sup>5</sup>, criada pelo museu, era possível escutar o barulho da chuva na floresta tropical e ouvir os sons da natureza sobrepostos à canção de um ritual indígena. Depois, a chuva passava e as vozes se dissipavam, restando apenas os ruídos da floresta.

Assim, todas as vezes em que me colocava em contato com a obra, aquela performance patrimonial, inventada para permitir aos franceses *sentirem* a floresta e adentrarem no universo particular das artes primeiras, me transportava

3 Segundo escreveu Marcel Mauss no seu *Manuel d'ethnographie*, a principal fonte para as comparações entre os fatos sociais era o objeto etnográfico coletado pelos etnógrafos no campo, de acordo com critérios prescritos pela etnologia (Mauss, 2002).

4 A pesquisa etnográfica que deu origem ao presente texto ocorreu por meio de um Estágio de Doutorado financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes / PDSE, entre os anos de 2011 e 2012, na *École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS*, na cidade de Paris, França.

5 O museu chama de *Boîte à musique* as salas dedicadas a instalações de som e imagens no espaço expositivo de longa duração.

de volta aos meus referenciais culturais mais íntimos. Com efeito, o fato de eu ter a floresta como meu patrimônio não justificava a sua presença em um museu francês. As referências transplantadas da minha “cultura” na França colocavam para mim a questão sobre os processos de reavaliação das artes primeiras. Em outras palavras, diante da emoção que me despertava a instalação, fui obrigado a me perguntar o que sentiam os franceses ao entrarem em contato com aquela representação. E, assim como ela, por que tantos outros objetos que remetiam a uma origem brasileira e ameríndia no museu – desde uma coleção inteira de cocares amazônicos até objetos rituais do candomblé – estavam sendo apresentados ao público europeu como autênticas obras de arte? A presença da floresta encenada no museu francês me chamara a atenção para a noção de que toda *intimidade* com o patrimônio é construída – a minha tanto quanto a deles.

Distintos dos objetos que se dão (dádivas) e dos que se vendem (mercadorias), os bens patrimoniais são considerados como aqueles objetos os quais nos recusamos a dar ou a vender para conservá-los, ou, nas palavras de Maurice Godelier, “guardá-los para transmitir” (Godelier, 2007). Eles se encontram inseridos na mais profunda rede de relações sociais e afetos individuais estruturantes dos processos humanos de identificação no mundo contemporâneo. Por essa razão, a antropologia se vê diante do desafio de ampliar o campo nocional dos objetos avaliados e/ou valorizados como “patrimônio” (Heinich, 2009b). Tal perspectiva implica uma análise voltada para aquilo que os atores têm em comum, mais do que aquilo que os separa ou os distingue (Bourdieu, 1979). Logo, cabe ao olhar antropológico interrogar a categoria coletiva de “patrimônio” a partir da análise dos “registros de valores” e de uma gramática axiológica específica em que tal categoria é produzida e reificada.

Pensar o valor da autenticidade nas artes primeiras por meio de uma reflexão axiológica e pragmática implica observação dos atores humanos e não humanos que desempenham papéis determinantes na construção das origens inventadas para serem compartilhadas no ato de se criar e recriar esse patrimônio. Reconhecer uma referência ou objeto como patrimônio demanda uma identificação de ordem absoluta que requer múltiplas mediações para que um laço simbólico que é ao mesmo tempo individual e coletivo seja estabelecido. Escutar um som, ou ouvir uma música, ou se deparar com uma paisagem real ou artificial que remete a uma origem imaginada são experiências patrimoniais que articulam uma identidade que integra (o “eu” como “brasileiro” ou “francês”) e uma outra que singulariza (o “eu” que sinto em meu corpo e em minha memória, essa relação com o patrimônio). É, então, nesse duplo registro da identificação o lugar onde os valores do autêntico se solidificam e o patrimônio se torna *íntimo*, mesmo para aqueles a quem ele poderia ser estranho.

## **2.1 Produção e reprodução do valor etnográfico: o patrimônio que “vai e volta”**

A introdução no patrimônio europeu de objetos representativos de culturas não europeias se deu por meio de um processo de assimilação da “cultura”, com aspas, dos povos colonizados à cultura, sem aspas, dos colonizadores. Essa “cultura” que “vai e volta”, segundo o movimento analisado por Manuela

Carneiro da Cunha (2009)<sup>6</sup>, sendo exportada como categoria relacional inicialmente pelos próprios antropólogos, é construída no bojo dos processos de colonização e transplantada no contexto europeu pelos museus na constituição de um patrimônio etnográfico “extraeuropeu”.

O conjunto de coleções organizadas ao longo dos últimos séculos no processo de colonização, conduzido pela Europa, perpassou, ao longo dos anos, sucessivos processos de ressignificação e reavaliação, de acordo com a transformação do imaginário europeu sobre as outras “culturas”.

A primeira instituição guiada por uma busca etnográfica a exibir “os objetos dos Outros” na França foi o Musée d’Ethnographie du Trocadéro, criado em 1878, tendo como fundador o etnólogo americanista Ernest-Théodore Hamy. O que estava em jogo, nesse momento, era a questão da especificidade da etnografia. Com a entrada para o Trocadéro, as coleções, provenientes tanto das missões científicas do Muséum national d’histoire naturelle<sup>7</sup> quanto de coleções particulares, eram, então, classificadas como etnográficas. O vasto conjunto de objetos do museu<sup>8</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.

Nomeado, em 1928, para a cadeira de antropologia do Muséum national d’histoire naturelle – nomeação que teve como consequência a ligação do Musée d’Ethnographie a essa cadeira –, Paul Rivet<sup>9</sup>, tendo como assistente o jovem Georges Henri Rivière, assumiria o desafio de realizar a transformação do grande “*bric-à-brac*” resultante do processo vasto de acumulação extensiva de objetos pelo museu em um espaço de ciência e aprendizado.

Responsável pela renovação museográfica do Trocadéro, Rivière apresentou as salas do museu acessíveis ao público seguindo uma classificação geográfica, depois por tribos, e enfim por materiais. O valor “etnográfico” estava associado à capacidade atribuída a esses objetos-testemunhos de produzir conhecimento sobre as culturas de onde provinham. Tal capacidade devia ter base em um conjunto de documentos etnográficos, de modo que os objetos originais das culturas dos Outros estavam sempre expostos, acompanhados de mapas geográficos, fotografias e etiquetas para complementá-los. Como explica Gorgus, sobre a museografia de Rivière:

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

6 O movimento de “*ida y vuelta*”, analisado pela autora, se refere às apropriações da cultura como é disseminada pelos antropólogos nos contextos periféricos e a como ela retorna ao contexto europeu tendo sido adotada e renovada na periferia. A “cultura”, com aspas, ou a “cultura para si” é então passível de ser exibida para o mundo todo como uma “performance de si” que, como já apontado por diversos antropólogos desde os anos 1960, obriga os seus possuidores a mostrá-la performativamente a um “outro” em posição dominante (Cunha, 2009).

7 O Muséum national 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. Ele procurava um modelo metodológico a se seguir para uma descrição científica dos povos, e aproximou a etnografia das ciências naturais (Grognet, 2005: 3).

8 O número de objetos passa de 6.000, em 1880, a 100.000 em 1920.

9 Paul Rivet (1876-1958) era professor no Muséum national d’histoire naturelle quando foi designado diretor do Musée d’Ethnographie, no momento de sua reformulação. A partir de meados da década de 1930 ele desenvolveria o projeto do Musée de l’Homme, que iria dirigir a partir de 1937.

muséographie des expositions du Trocadéro, prévalait comme principe directeur la visibilité parfaite de tous les objets exposés. (Gorgus, 2003: 58, grifos nossos)<sup>10</sup>

A museografia, colocada em prática, tinha o objeto musealizado em primeiro plano já que ele comportava em si diversos usos. Na performance museal do Trocadéro não se viam as formas de apresentação próprias dos museus de belas artes, todavia o discurso da arte já 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” (Gorgus, 2003: 60) se encontravam igualmente peças únicas, consideradas como objetos de destaque por sua estética particular. Isso se dava porque nessa seleção dos objetos dos Outros estava sendo posta em prática a própria visão francesa sobre o patrimônio, 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>11</sup>, do qual a maior parte dos museus ou museografias não podiam escapar.

Nos anos seguintes, com a criação do Musée de l’Homme<sup>12</sup>, idealizado por Rivet, 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. Vale lembrar que, nesse momento, para os seus fundadores, a etnologia ainda estava em vias de se firmar como disciplina no campo universitário e o patrimônio etnográfico não passava de uma categoria em negociação.

A criação do Musée de l’Homme está inserida no campo mais vasto da constituição de museus nacionais, da valorização do patrimônio nacional, e do papel desempenhado pelo Estado nessa época. Por essa razão, na defesa de uma nova ciência, o museu tinha a questão do público, desde o início, como fundamental. A ascensão do fascismo na Europa, a aplicação da eugenia na Alemanha, bem como a reincidência da xenofobia na França marcavam uma época caracterizada pelo colonialismo. Os idealizadores do Musée de l’Homme, então, ao deixarem intocadas as questões morais do colonialismo e suas implicações, se voltavam sistematicamente para uma plateia colonialista a qual deviam agradar.

Os seus fundadores tiveram como objetivo central provar, através da coleta, conservação e exposição dos testemunhos materiais de sociedades que 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 recentemente pelo Musée du quai

10 “O olhar do observador devia se dirigir primeiramente ao *objeto autêntico*, depois à foto ou ao mapa. É por essa razão que, na museografia das exposições do Trocadéro, prevalecia como princípio diretivo a visibilidade perfeita de todos os objetos expostos” (tradução nossa).

11 Ver a noção de *habitus* em Bourdieu (1980).

12 Herdeiro direto do Muséum national d’histoire naturelle, e, particularmente, do Musée d’Ethnographie du Trocadéro, o Musée de l’Homme foi idealizado no final da década de 1920, quando Rivet e Rivière começaram a pensar um projeto de museu etnográfico inovador. Ele nasce como um museu etnográfico sob a tutela do ministério de Educação nacional, parcialmente financiado pelas colônias francesas.

Branly, mas recorrendo a outros meios (os da ciência), e por isso a apresentação das coleções devia parecer neutra.

A grande invenção do século XX parecia ser a “descoberta”, pelos antropólogos, das “culturas puras”, intocadas pela história e especialmente pelo colonialismo. Tendo encontrado esses 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. Um patrimônio etnográfico europeu era produzido nesse processo de tradução da cultura em “cultura” pelos etnólogos, e depois pelos próprios indígenas ao reinterpretarem a sua cultura a partir do olhar do explorador.

O patrimônio transmitido nas instituições dedicadas à prática etnográfica no século XX era, portanto, duplamente marcado pela busca do conhecimento sobre as culturas dos “outros” e a construção de uma identidade nacional com base no processo político de dominação colonial. Ainda que se tratasse de um patrimônio apreciado e organizado segundo critérios de alteridade que levavam à construção de referências do exótico, os objetos coletados de acordo com os princípios da etnologia da época estavam inseridos em um “regime de comunidade” segundo proposto por Heinich (2009b), isto é, que privilegia o padrão, os valores partilhados, que são comuns, obedecem a determinadas regras e, logo, testemunham o que há de autêntico em “uma cultura”.

Segundo uma perspectiva documental (opondo-se a uma visão “monumental” das coisas no museu), um objeto só poderia ser percebido como “etnográfico” nesse regime de valores se remetesse a categorias que fossem inerentes a uma “cultura” construída e pensada como “outra”. Na tentativa de tornar familiar o que era estrangeiro, o museu, então, se apropriava de noções como a de “arte”, noção esta cunhada no Ocidente, aplicando-a à produção material de populações que não compartilhavam desse mesmo conceito.

## 2.2 A passagem à arte: a invenção de uma nova intimidade

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>13</sup>, constituindo as primeiras vozes ressonantes do patrimônio francês nesse contexto (Fiori, 2011). Com a constituição dos museus, em sua maioria originários de coleções privadas, o patrimônio preservado era aquele que se justificava como obra de arte e que apresentava um dado valor estético na visão dos especialistas.

O Musée de l’Homme inaugura, em 1937, aquela que seria uma das primeiras de suas exposições temporárias, apresentada antes mesmo que o prédio do museu houvesse aberto as suas portas, e ocupando o espaço da *Gazette des Beaux-Arts*, cedido temporariamente ao museu de etnografia cujo prédio

13 Obras-primas, em português.

permanente ainda se encontrava em obras. A exposição *Indiens du Matto-Grosso (Mission Claude et Dina Lévi-Strauss)*<sup>14</sup>, uma “prévia” do que seriam as exposições do museu a partir de então, reunia as coleções etnográficas coletadas pela missão de Lévi-Strauss e sua esposa, no Mato Grosso, entre 1935 e 1936. Aparentemente, o discurso da exposição e a apresentação dos objetos originários em sua maioria das etnias Caduveo e Bororo eram predominantemente etnográficos em razão de seu conteúdo (Rivet, 1937: 277), e ainda que a exposição não apresentasse um perfil acentuadamente estetizante, 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 Korrigan » en Océanie*<sup>15</sup>. Nessa exposição o museu dá ênfase à noção de “artes oceânicas”, colocando em primeiro plano as esculturas, máscaras e joias dos povos oceânicos. 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 Oceania no início dos anos 1930. Essa tendência artística nos museus etnográficos ditos “tradicionais” representava uma tentativa de Rivet de colocar em um mesmo plano todas as produções humanas e todos os povos do mundo. Mal sabia ele que essa noção universalista da cultura seria evocada, várias décadas depois, para justificar o desmantelamento da instituição que criara.

O modelo de museu etnográfico, criado nos anos 1930, para o Musée de l’Homme foi mantido, de certo modo, até os anos 1990. Todavia, a partir de 1996 ele se vê diante de uma redefinição imprevista. Tratou-se de 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” e por vezes “vítimas” (Chirac, 1996 apud Grognet, 2009) do seu encontro com o Ocidente, o governo anunciou, no dia 7 de outubro de 1996, a reunião das coleções do Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie - MNAAO<sup>16</sup> às do Laboratório de etnologia do Musée de l’Homme, a fim de que este desse lugar a um “Musée de l’Homme et des Arts premiers”<sup>17</sup>, posteriormente intitulado de Musée du quai Branly.

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 entre a etnografia e a arte – com a predominância desta sobre aquela –, esse museu, idealizado por Jacques Kerchache, um galerista e colecionador das “artes primeiras”, mostrou que, segundo a nova tendência, os museus de etnografia se tornariam cada vez mais orientados no sentido da arte. 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

14 “Índios do Mato Grosso (Missão Claude e Dina Lévi-Strauss)”.

15 “A viagem da ‘Korrigan’ na Oceania”.

16 Museu Nacional de Artes da África e da Oceania.

17 Museu do Homem e das Artes primeiras.

do critério do “belo” e do valor estético como o laço mais evidente que une as diferentes peças em exibição.

O regime de valorização aplicado à arte remete a um “regime de singularidade”, que privilegia a originalidade, a unicidade, a invenção de vias inéditas (Heinich, 2009b: 64-65), opondo-se, desse modo, a um “regime de comunidade” como o que foi aplicado historicamente aos objetos etnográficos. Desde as primeiras aquisições do Musée du quai Branly, uma “caça” às peças únicas das *artes primeiras* foi colocada em prática.

Assim, no domínio do patrimônio etnográfico o novo museu tentou evitar os entraves de considerar as coleções apenas como uma “adição de espécimes que se inscrevem em séries tipológicas” (Viatte, 2006: 9) como nos museus científicos, e buscou responder a critérios estéticos únicos para arbitrar sobre os objetos dos diferentes povos. Como afirmou Germain Viatte, responsável por pensar o projeto museológico do museu:

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. (Viatte, 2006: 9) <sup>18</sup>

O objeto único estaria ligado à emoção pela experimentação da diferença, o que já era indiretamente provocado nos museus de etnografia do passado quando se ignorava a informação etnográfica na experiência museal. Mesmo no Musée d’Ethnographie, a perspectiva surrealista já propunha que, através da arte, o espectador deixasse o “*self*” “solto de suas amarras” (Clifford, 2008: 123). 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 (Clifford, 2008: 123). No caso do quai Branly, tal “liberdade” artística produtora de uma intimidade própria do contexto francês com o patrimônio etnográfico foi levada às últimas consequências, engendrando uma ampla reflexão sobre o sentido da arte nos objetos etnográficos e o papel da etnografia em museus de arte.

Nesse fervoroso contexto de disputas por uma definição de museu e das “artes primeiras”, o apoio de Claude Lévi-Strauss ao projeto do quai Branly, a partir de 1996, é, para L’Estoile (2007: 15), um sintoma. 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, Lévi-Strauss condena o papel dos museus etnográficos por ser este paradoxal.

O que se passa no quai Branly, ao expor objetos longamente percebidos como etnográficos, é a sua introdução “em uma outra magia”, nas palavras de Germain Viatte. Segundo ele, 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” (Viatte, 2006b). Essa “magia”, neste sentido, parte do objeto autêntico, que lá se encontra em “sua densidade, seu peso, sua pele”, e é

<sup>18</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).

graças a ele que ela exerce o seu efeito sobre as pessoas.

Recriando um patrimônio europeu como arte, o Musée du quai Branly se propõe a estabelecer novas relações entre os objetos, assim como novas classificações. Ao chamar a atenção para o “belo”, colocando-o no centro dos valores determinantes da musealização, os agentes desse novo museu relativizam a própria autoridade do etnógrafo, e colocam questões desconcertantes tanto para o campo dos museus quanto para a história da antropologia. Esses objetos, duplamente inseridos na lógica da arte e na da etnografia, só podem ser apropriados deste modo em razão de uma vida social ambígua que lhes atravessa.

Como processos que se dão a partir de trocas, enfrentamentos e negociações, os patrimônios etnográficos, em sua história complexa, são compostos e recompostos nos próprios arranjos das identidades coletivas. Para Sayad (1999), pensar em composição permite enfocar as múltiplas formas através das quais se definem e operam diversas identificações. As composições permitem compreender que tais reafirmações ou reapropriações identitárias, que se encontram nos fundamentos de todos os museus, jamais são totalmente neutras: constituem um jogo de lutas para impor uma definição dupla – a definição de si mesmo 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 (Sayad, 1999: 1); trata-se de um trabalho de agregação de uns e de outros, a partir de critérios positivos ou negativos.

Entendendo museus e patrimônios como composições sociais, ou rearranjos de significados que são constituídos socialmente, somos levados a perceber a espessura social dos processos de patrimonialização. Mais do que aquilo a que não se pode *tocar*, a patrimonialização 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 e do patrimônio.

### 3. O patrimônio íntimo: produzindo a experiência do autêntico

Em 1973, Georges Henri 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” (Rivière, 1973: 28). A arte como meio que estabelece diálogos, no entanto, é uma noção ingênua para se analisar as maneiras pelas quais se dão as relações entre as pessoas e as obras. Isso 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 essa razão, Heinich (2008: 82) 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 feiura), de ‘arte’ (ou de não-arte)”. Logo, contrariamente à abordagem 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 característi-

cas 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 se ver qualificado um objeto em termos estéticos (Heinich, 2008: 82). Sendo assim, a apreciação do belo pressupõe uma *comunhão* entre o observador e a obra observada.

Com efeito, o que está em disputa no processo de consolidação do domínio das artes primeiras não é um olhar predominante sobre os objetos, mas um sistema de valores que justifique a sua patrimonialização. A perspectiva que privilegia as mediações nas relações com as obras, como defendida por Heinich (2008), busca mudar o paradigma sociológico e, se afastando 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.

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 (2000 apud Heinich, 2008), 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”. Esta foi a perspectiva adotada na investigação dos processos de musealização, buscando-se evidenciar o que faz dos objetos das artes primeiras *autênticas* obras de arte.

A questão da autenticidade, como já demonstrado, ultrapassa a produção da distinção cultural pelos museus e o patrimônio. Certamente, patrimônios não se manteriam no tempo sem que fossem estabelecidos laços de pertencimento que são *comuns*, remetendo aos processos de identificação que constituem coletividades. Sem correr o risco de desenvolver uma análise normativa dos valores, que não seja percebida nem como uma defesa à autenticidade (perspectiva essencialista), nem como uma crítica à ilusão da autenticidade (perspectiva construtivista), a perspectiva “axiológica” permite compreender o valor da autenticidade como um valor presente na cultura ocidental que qualifica ou desqualifica os objetos patrimonializados.

### 3.1 O falso

Os recorrentes debates acerca da autenticidade do patrimônio que povoam com insistência o campo da Museologia e o da Antropologia dizem respeito ao constante aparecimento dos falsos nas retóricas patrimoniais, que questionam enfaticamente o próprio valor da autenticidade. A dicotomia entre o falso e o original só é relevante na medida em que estabelece uma crítica contundente ao papel dos museus e do patrimônio num tempo em que o valor da “verdade” é cada vez mais relativizado. Mas, sendo assim, o que há, para o olhar do público, de tão fascinante nas falsificações?

Alargando o campo de análise para além do domínio da arte e da etnografia, é possível observar a atribuição de autenticidade e de inautenticidade a

diversos outros objetos constituintes de nossa realidade social. Jones (1990) explica que a área de maior crescimento de falsificações nos dias de hoje não é a de criação de relíquias religiosas, épicos nacionais ou obras de arte, mas sim a produção massiva de artigos “de marcas”. Segundo o autor, onde quer que haja um mercado para o perfume *Chanel* ou *Dior*, os relógios *Rolex* ou *Cartier*, as roupas *Giorgio Armani*, as bolsas *Louis Vuitton* ou os calçados *Adidas*, os falsificadores estarão trabalhando. O interessante é que a maior parte dos compradores de seus produtos falsos sabe que, pelo preço que está pagando, não pode comprar o item original. Está comprando uma ilusão – a ilusão de status, de pertencimento, de sucesso –, conferida pela fraudulenta reprodução de um nome famoso.

A crítica do autor a respeito das falsificações não está direcionada à trapaça ou ao engano, mas sim ao fato de elas nos fazerem perder o contato com a realidade. O sentimento de fantasia proporcionado pela ilusão do que é falso leva possivelmente a uma desconexão da realidade social, que pode ser entendida, em outras palavras, como uma elevação de uma realidade que nos leva a alcançar uma outra realidade. E não seria este o trabalho realizado por patrimônios e museus?

A museologia da apresentação, das técnicas expositivas, vem, de uma certa forma, relativizando o valor do original e chamando a atenção para seus substitutos – virtuais, materiais, falsificações das mais diversas naturezas. Trata-se de um efeito sensorio-motor que, segundo Bernard Deloche (2002: 48), envolve o visitante numa experiência sensível. Os olhos do observador são conduzidos, por uma dinâmica interna, a percorrer o objeto explorando “a tensão entre verticalidade e horizontalidade, o jogo dos oblíquos, etc.” A partir dessa perspectiva, 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. Quanto à inescapável retórica do falso há apenas uma ressalva: tal ilusão deve obedecer a uma ética própria, e, no momento certo, o museu conduz o visitante de volta à realidade.

No caso analisado das artes primeiras, a produção de objetos falsos responde invariavelmente ao gosto disseminado pelo mercado e pelos museus – sendo estes as principais vítimas das falsificações. Um dos exemplos mais emblemáticos, narrados pelo conservador do Musée du quai Branly, Yves Le Fur, é o de um crânio em cristal de rocha, considerado há alguns anos como uma das *chefs-d’œuvre* pré-colombianas do Musée de l’Homme. Por sua forma de crânio, pelo material fecundo para a imaginação, o cristal, e por sua suposta origem em uma grande civilização pré-colombiana, provavelmente Asteca ou Maia, este objeto estranho combina diversos elementos que o tornam “primordial” ou “primeiro” (Le Fur, 2009: 44). O objeto foi doado pelo célebre colecionador francês Alphonse Pinart ao Musée d’Ethnographie du Trocadéro, depois de ser exibido na Exposição Universal de 1878. Ele foi comprado em 1875 do antiquário Eugène Boban, em uma coleção de quase 2.000 objetos que constituiriam o acervo do futuro museu.

Entre os poucos crânios em cristal existentes no mundo hoje, três deles se encontram em museus – um no British Museum, comprado em 1898 e originário da mesma coleção de Boban, um na Smithsonian Institution, doado anonimamente em 1992, e o já citado, que atualmente se encontra no quai Branly. Estudos recentes sobre os crânios das três instituições levantaram suspeitas sobre a sua autenticidade e a preciosidade dos materiais (Walsh, 1997).

Em 1993, o British Museum apresentou uma exposição intitulada *Fake? The art of Deception*<sup>19</sup>, em que o crânio em questão figurava na seção “Os limites da expertise” (Le Fur, 2009). De fato, análises realizadas nos anos 1960 mostraram que o cristal de rocha seria de origem brasileira, esculpido por instrumentos de joalheiros em vez de ferramentas pré-hispânicas.

Segundo os especialistas dos museus, muitas razões levam a considerar que esses três crânios não são obras autênticas produzidas no seio de uma tradição não ocidental pensada como “pura”. No entanto, esses objetos acabaram se tornando objetos de culto popular uma vez que foram investidos da crença em uma origem particular e em seus poderes extraordinários. O mistério em torno deles e a sua estética própria engendraram a crença no poder dos crânios de cristal em transmitir mensagens para certos iniciados, em curar doenças e até mesmo na capacidade de fornecerem informações importantes sobre a origem da humanidade. Um dia, os crânios de cristal serão reunidos e a humanidade terá acesso a uma “nova sabedoria” (Le Fur, 2009). Os guardas do Musée de l’Homme relatam que eram frequentemente encontradas pessoas em meditação diante do crânio de cristal, além de oferendas e pedidos aos responsáveis do museu para se ter contato físico com o objeto.

Assim, como constata Le Fur (2009, p. 47), a apropriação religiosa ou supersticiosa autentifica o objeto falso, na medida em que retira certos objetos de um sistema, substituindo o seu modo de legitimação e, com a força da crença, não permite que ele seja julgado. Sem dúvida, as artes primeiras deflagram a construção social do valor do autêntico e as circunstâncias da sua aplicação às obras.

Nesse caso, a emoção diante do objeto – qualificada como estética – é aquela suscitada através de sua percepção sensível, mobilizada, sobretudo, pela visão, pelo toque e pelo odor (Derlon; Jeudy-Ballini, 2008: 54), 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 estarem sendo reenviados à experiência de uma relação primordial com o mundo (Derlon; Jeudy-Ballini, 2008: 56). Os objetos, assim, são portadores de *mundos imaginados*, e a sua “verdade” depende tanto da sua capacidade de evocar esses mundos como da capacidade do observador de imaginá-los.

Diversas são as formas que o objeto “falso” pode tomar, e estamos todo o tempo rodeados deles no mundo contemporâneo. Em suas múltiplas variações – cópias, réplicas, falsificações etc. – o falso geralmente funciona como um souvenir, atuando como um dispositivo mnemônico, depositório pessoal de uma memória especial e que só realiza plenamente o seu propósito porque se desloca, assume um papel em um outro contexto daquele em que foi produzido e representa – ou *reapresenta* – aquilo que está ausente. Nesse sentido, não seriam os objetos do patrimônio *objetos-souvenires*, adquirindo novas vidas sociais à medida que remetem a uma outra, real ou inventada? E, através de seus substitutos ou mesmo com objetos originais, os museus não estariam sempre recriando realidades “falsas” ao encenarem as suas narrativas?

19 “Falso? A arte da enganação”.

### 3.2 O original

Envolver de autenticidade o objeto é parte do trabalho da patrimonialização. O objeto no museu traz consigo o valor de “testemunho musealizado” (Desvallées, 1985: 88) que permite produzir – através da ação do museu, ou, da *musealização* – aquilo que se pode chamar de “aura do objeto”. A “aura”, explica Deloche (2002: 47), é a força misteriosa da presença, que subjuga o visitante no momento em que entra em contato com a obra original. A “aura” existe em razão da grande complexidade que esses objetos carregam, resultante das diferentes camadas que o constituem – sua história, seus percursos no tempo e no espaço, o seu possível “valor de culto” etc. Mas podemos também entender a aura como uma performance, criada a partir dos objetos, inserindo-os em um tipo de metalinguagem por meio da qual a cultura se torna “cultura” e o patrimônio passa a ser “patrimônio”. Os museus e os pensadores da Museologia não podem ignorar o papel central da reflexividade que aqui evidenciamos naquilo que, respectivamente, apresentam e estudam.

Como aponta André Desvallées (1985: 87), virtualmente “tudo é musealizável”, todas as coisas do mundo podem ser levadas ao museu e/ou se tornarem patrimônio ao serem investidas de autenticidade. E não é que a autenticidade tenha 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, do contexto em que o objeto se vê inserido e da justeza da sua classificação.

Para os museus das artes primeiras, a linguagem da arte foi necessária para se produzir uma forma considerada “justa” de apresentar os objetos. Logo, o desenvolvimento das operações de qualificação e de generalização, que, como apontam Boltanski e Thévenot (1991), repousa sobre o emparelhamento das exigências de *justiça* entre os homens e as obrigações do *ajuste* entre as coisas<sup>20</sup>, dá os meios de 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 emoções suscitadas pela continuidade com suas vidas sociais.

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 (Derlon; Jeudy-Ballini, 2008: 87). 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,” diz um colecionador entrevistado pelas pesquisadoras Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini (2008: 87).

Nesse contexto, o antigo pouco tem a ver com uma comprovação científica da antiguidade do objeto, mas se refere às marcas, inscrições, e idiosincrasias do objeto de arte que permitem que se desenvolva uma imaginação sobre

<sup>20</sup> Boltanski e Thévenot (1991) utilizam a diferença entre os conceitos de *justiça* (legal) e *justeza* (exatidão) que implicam eficácia.

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” (Derlon; Jeudy-Ballini, 2008: 47). 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 de *musealia* (objeto de museu) está ligado à sua vida antes de se tornar objeto em uma coleção.

Um colecionador e especialista em arte africana, entrevistado por Derlon e Jeudy-Ballini (2008: 49), definiu o objeto autêntico como um “objeto feito pelos africanos, para os africanos, e utilizado pelos africanos”. 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 (2008: 53), se, por um lado, é necessário pensar que o objeto foi de fato utilizado por indígenas, por outro, o conhecimento das condições precisas desse uso está longe de ser considerado essencial para os colecionadores, e, em alguns casos, também para museus e galerias de arte. Dito de outro modo, é a vontade de 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. É preciso um certo desconhecimento para se poder imaginar e sonhar.

O original é objeto de veneração. Ele traz consigo a sensação da continuidade, de sua ancianidade e continuação histórica. O objeto musealizado deve, em primeiro lugar, ser ressignificado, ou, em outras palavras, reapresentado 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”, ou o que se entende pelo rótulo de “patrimônio”.

#### 4. Considerações: a intimidade transmitida pelo patrimônio

Uma das minhas lembranças da infância me remete a um conjunto de objetos indígenas do Brasil central, guardados por minha avó entre os seus suvenires de viagens. Eles me eram mostrados juntamente com fotos antigas dos meus avós ao lado dos índios. No entanto, o que minha lembrança guarda desse momento em que me deparei com aquelas “coisas de índio”, mostradas sobre as viagens de família que eu não vivera, era o fato de ficar me perguntando como os índios usavam aqueles objetos tão pequenos. Hoje eu me dou conta de que eram miniaturas feitas para serem comercializadas por turistas. Arcos e flechas que não eram instrumentos de caça ou pesca, cocares que não cabiam na cabeça de indígena algum, objetos “rituais” que nunca haviam participado de uma cerimônia. Aqueles objetos para mim eram a definição do inautêntico, mas traziam consigo algumas memórias.

Os museus precisam do objeto falso ou das “miniaturas” para ressaltar o valor do autêntico. Como apontou Jean Bazin, cada visitante tem uma foto da Mona Lisa em seu guia turístico antes de entrar no Louvre (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. Essa 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, parte de um tipo de fetichismo, segundo o qual os objetos de museu remetem a si mesmos. É a identificação do autêntico no original – como aquele que deu origem às suas bem conhecidas cópias – que produz no visitante uma suposta crença na eficácia do museu. A *Monalisa* do Louvre, como aponta Bazin (2008: 529), admirada não por ser bela ou feia, mas por ser autêntica, não teria a chance de sê-lo se existisse apenas um único exemplar que não fosse reproduzido. O mesmo acontece com a “cultura” indígena que circula nos museus.

Por muito tempo, a Amazônia foi um local de exploração e de pesquisa privilegiada entre os franceses. Por essa razão, a coleção do quai Branly conta com cerca de 14.000 objetos da região, tendo vindo as primeiras peças das Guianas para integrar 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>21</sup>. Uma seleção dessas obras já ocupa um espaço significativo da exposição de longa duração.

A sequência de adornos de plumas apresentada hoje pelo museu tem a função de gerar um “choque estético e emocional” no público abrindo a área amazônica, sobre a qual ainda plana a figura tutelar de Lévi-Strauss (Geoffroy-Schneiter, 2006: 40). Esse patrimônio etnográfico, autenticado como arte, prevê no visitante um conhecimento parcial dos seus percursos (do contato, por exemplo, com os responsáveis por introduzi-lo no contexto europeu) e uma imaginação aguçada sobre o seu contexto de origem não europeu.

O trabalho de investigação sobre a autenticidade das artes primeiras no *quai Branly* me levou a buscar uma iniciação – ainda que parcial – a essas artes que me eram estranhas, para que eu pudesse entender o que constitui, de fato, o gosto pelo “exótico”, alimentado pelo museu. 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 en-

21 Entre os 30 grupos étnicos da Amazônia brasileira, equatoriana e venezuelana representados estão aqueles referentes às famílias linguísticas Aruaques, Caribe, Jê, Jivaro, Nambiquara, Tupi e Ianomâmi (Del-puech, 2011).

cantavam 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 julgava belas porque haviam saído de um ambiente considerado “selvagem” onde a produção artística poderia ser inimaginável se não estivéssemos ali diante delas no museu.

Essa digressão por um “primitivismo desconhecido”, ao mesmo tempo em que me chocou, despertou-me 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, à medida que aprofundava o meu conhecimento etnográfico sobre alguns dos objetos expostos ou imagens usadas nas exposições do quai Branly, o meu impacto diante desses objetos e interesse por eles diminuía.

Como se buscou demonstrar, a intimidade só é possível por meio da constante revisão dos valores em jogo. Enquanto desempenhava o papel de objetos etnográficos, a autenticidade do patrimônio dos “outros” era mediada pelo valor do objeto que testemunhava um certo contexto bem conhecido pelos etnógrafos, o que se tornou por si só insustentável uma vez problematizado o conceito antropológico de cultura. Ao serem reapresentados como artes primeiras, esses objetos são um patrimônio revalorado, buscando responder diretamente ao gosto europeu pela raridade e o exotismo. O patrimônio íntimo, ou a transmissão da intimidade patrimonial, é, logo, a capacidade de uma cultura receber e valorizar um conjunto de referências forjado em uma outra cultura por meio dos seus próprios regimes de valorização.

Em geral, nos processos 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 revalorados no sentido de se colocarem a criar novos mundos de significações. Aqui vale remeter ao mundo social descrito por Mauss (1925) a partir da análise da dádiva, o mundo em que as coisas circulam ininterruptamente através de dádivas que se encadeiam, 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 dos clãs, nos quais, segundo Godelier (2007), “os deuses as deixaram”.

As coisas nos museus 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. Essa 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.

## Referências

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

BOLTANSKI, Luc ; THÉVENOT, Laurent. *De la justification*. Les économies de la

grandeur. Paris: Gallimard, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*. Critique sociale du jugement. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_. *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

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 out. 2009.

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.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: \_\_\_\_\_. *Cultura com aspás e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

DELPUECH, André. Un monde nouveau. *La Gazette Drouot*, Hors-série, p.96-105, 2011.

DERLON, Brigitte ; JEUDY-BALLINI, Monique. *La passion de l'art primitif*. Enquête sur les collectionneurs. Paris: Gallimard, 2008.

DESVALLÉES, André. Originals and Substitutes in museums. p.87-92. *ICOFOM Study Series – ISS 8*, 1985.

FIORI, Ruth. *Paris déplacé*. Du XVIII siècle à nos jours. Paris: Parigramme / Compagnie Parisienne du Livre, 2011.

GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice. Amérique. *Beaux Arts magazine*, Hors-série, Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly, p.40-43, 2006.

GODELIER, Maurice. *Au fondement des sociétés humaines*. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007.

GORGUS, Nina. *Le magicien des vitrines*. Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2003.

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>.

\_\_\_\_\_. *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.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi; MÜLLER, Regina Polo; BARRETO, Cristiana. À propos d'une exposition sur les arts amérindiens du Brésil. pp.18-21. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (dir.). *Brésil indien*. Les arts des Amérindiens du Brésil. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005.

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, 2009a.

\_\_\_\_\_. Le faux comme révélateur de l'authenticité. p.53-78. In : *De main de maître. L'artiste et le faux*. Paris: Hazan-Musée du Louvre, 2009b.

JONES, Mark. Why fake? In: *Fake? The art of deception*. Londres: British Museum Publications Ltd., p. 11-16. 1990.

LE FUR, Yves. Fausses catégories – vraies œuvres dans les arts non-occidentaux. p.37-51. In: *De main de maître. L'artiste et le faux*. Paris: Hazan-Musée du Louvre, 2009.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. In: Une synthèse judicieuse, *Le Monde*, 9 de outubro de 1996.

\_\_\_\_\_. Préface. p.16-17. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (dir.). *Brésil indien. Les arts des Amérindiens du Brésil*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005.

MAUSS, Marcel. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Éditions Payot, 2002.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. [1925] p.185-314. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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.

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.

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.

WALSH, Jane Maclaren. Crystal Skulls and Other Problems Or, Don't Look It in the Eye. *Exhibiting Dilemmas. Issues of Representation at the Smithsonian*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1997, p. 116-139.

VIATTE, Germain. *Tu fais peur tu émerveilles*. Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006a.

\_\_\_\_\_. In: QUAI BRANLY. *L'Autre Musée*. Écrito e produzido por Augustin Viatte. DVD (52 minutos), color, 2006b.

ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. London and New York: Verso, 2002.