

# Comentário II: Um olhar antropológico sobre a curadoria: da agência dos objetos a sua artificação

Comment II:

An anthropological perspective on curating: from the agency of objects to their artification

<https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e27>

ILANA SELTZER GOLDSTEIN<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-1256-0799>

Universidade Federal de São Paulo / Guarulhos, SP, Brasil

1. Docente no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). *E-mail*: <ilana.goldstein@unifesp.br>.

## INTRODUÇÃO

O artigo que tenho a honra de comentar na presente edição dos *Anais do Museu Paulista* traça, de maneira clara e articulada, um histórico ao mesmo tempo objetivo e panorâmico das relações entre a antropologia e os museus, desde o século XIX até os dias atuais. O autor Camilo de Mello Vasconcellos recupera processos convergentes pelos quais tanto a disciplina antropológica quanto as instituições museais passaram. Se, durante a vigência dos paradigmas evolucionista e positivista, ambas eram pautadas por visões eurocêntricas e unilineares da história e por uma postura colonialista, hoje, ao contrário, estão em curso experiências dialógicas bastante interessantes, como as descritas na última parte do artigo de Vasconcellos, voltada à curadoria compartilhada entre o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP) e os povos indígenas ali representados. Uma vez que a argumentação do artigo está bem desenvolvida e fundamentada, optei

2. José Reginaldo Gonçalves explica assim a reaproximação entre a antropologia e a cultura material: “Como parte do processo de historicização da disciplina, os objetos materiais, especificamente enquanto partes integrantes de coleções, museus, arquivos e ‘patrimônios culturais’ passaram a ser tematizados [...]. Ao mesmo tempo, assiste-se a um trabalho de problematização sistemática (e denúncia) do papel desempenhado por essas instituições enquanto mediadores sociais, simbólicos e políticos no processo de construção de representações ideológicas sobre diversos grupos e categorias sociais” (GONÇALVES, 2007, p. 22).

3. Uma das exposições se chamou “Jorge, amado, universal” e ficou em cartaz no Museu da Língua Portuguesa e no Museu de Arte Moderna da Bahia em 2012, como parte das celebrações do centenário de Jorge Amado. Minha participação na equipe curatorial se deveu ao fato de eu ter estudado a construção da identidade nacional na obra de Jorge Amado durante o mestrado. Também minha tese de doutorado se desdobrou em uma exposição de arte indígena contemporânea da Austrália. Intitulada “O tempo dos sonhos”, ela percorreu um itinerário pelas unidades da Caixa Cultural em várias capitais brasileiras entre 2016 e 2017.

4. Hikiji (2013, p. 116).

5. Van Velthem (2012, p. 53).

por registrar aqui reflexões tangenciais e associações que foram suscitadas pela sua leitura e que, espero, possam complementá-lo e matizá-lo.

Vasconcellos ressalta que houve, nas últimas décadas, uma reaproximação entre antropólogos, museus e exposições.<sup>2</sup> Com efeito, observo que vários colegas antropólogos têm se lançado na aventura da curadoria, para a qual não somos, em princípio, formados. Em 2018, coordenei um grupo de trabalho (GT) no 18º Congresso Mundial da União Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas (IUAES) dedicado à curadoria dentro da antropologia. Tivemos uma procura bem maior do que outros GT do evento, sinalizando que faltam fóruns de discussão sobre as experiências curatoriais. Participei também da curadoria de três exposições, que exigiram negociação, improvisação e resiliência.<sup>3</sup> Considerando que esse é um terreno relativamente novo para muitos cientistas sociais, pareceu-me pertinente sistematizar brevemente o que se entende por curadoria, suas dimensões e implicações. É disso que trata a primeira parte deste texto.

A segunda parte gira em torno da antropologia compartilhada, que vem se delineando desde a segunda metade do século XX. Jean Rouch foi provavelmente o primeiro a cunhar essa expressão, quando propôs que seus interlocutores do povo Songhai opinassem sobre os filmes que realizava, criassem histórias e representassem a si próprios: “Ao exibir cenas sonorizadas de uma caça ao hipopótamo, gravadas para o filme *Batalha no grande rio* (*Bataille sur le grand fleuve*, 1951), Rouch é questionado por seus interlocutores: não seria adequado ter música durante a caça, sob o risco de os animais fugirem. Rouch [...] desiste da trilha”.<sup>4</sup> Crítico do saber acadêmico produzido e armazenado exclusivamente nas instituições ocidentais, Rouch pregava um processo de construção coletiva do conhecimento. Desde então, diversos experimentos etnográficos pautados pelo diálogo vêm sendo levados a cabo e eles certamente têm impactado as práticas museológico-curatoriais compartilhadas, sobre as quais Vasconcellos se debruça em seu artigo.

Meu terceiro bloco de comentários diz respeito à categoria “objeto etnográfico”. Lucia van Velthem, autora com quem Camilo Vasconcellos também dialoga, considera como objeto etnográfico todo artefato produzido manualmente com matérias-primas e técnicas particulares de uma dada região, de acordo com convenções do grupo que o confeccionou e que, necessariamente, “se transforma em objeto etnográfico [pelo] [...] fato de refletir um processo de definição, de segmentação, de transposição a uma instituição pública ou privada”.<sup>5</sup> Nenhum objeto é etnográfico por essência, ele vira etnográfico ao ser deslocado, singularizado e incluído em uma coleção que o torna “representativo”.

Por outro lado, ele pode, em determinadas circunstâncias, deixar de ser visto como etnográfico e passar a ser considerado como artístico. Como formulou

Arjun Appadurai (2010), as coisas têm uma vida social, durante a qual entram e saem do estado de mercadoria, do estado de arte e assim por diante. É dessa perspectiva que tecerei considerações sobre as especificidades das coleções etnográficas e sobre o fato de que seus objetos, para além de testemunhos materiais de uma época, prática ou sociedade, podem ser ainda apreendidos como agentes poderosos, em determinadas situações, e como trabalhos artísticos, em outras.

## SOBRE O PAPEL DO CURADOR E AS IMPLICAÇÕES DA CURADORIA

Em linhas gerais, o curador opera como mediador entre o polo da criação – artística, histórica, científica etc. – e os diversos públicos que se encontram no polo da recepção. Após pesquisar os materiais, documentos e contextos, traduz sua interpretação tanto por meio da escolha do que será mostrado, como pela forma de fazê-lo. O simples gesto de aproximar algumas fotografias, por exemplo, pode gerar tensões ou complementaridade entre as imagens. Destacar um dos elementos por meio da iluminação também pode impactar na interpretação, assim como o percurso que se traça para o visitante – livre ou dirigido, linear ou labiríntico, e assim por diante – é outro componente que influencia na construção de uma linha de raciocínio.

A museografia – “organização espacial e visual correspondente a uma dada concepção intelectual e ideológica” –<sup>6</sup> lança mão de diferentes suportes e linguagens, muito além da escrita, conduzindo a circulação do corpo em um espaço específico e propiciando proximidade com determinados objetos e imagens. A maior diferença da narrativa expográfica em relação a um texto é justamente que a exposição não se constrói apenas com palavras: ela articula enunciados sobre problemas e realizações humanas por meio das coisas materiais.<sup>7</sup> Pensando-se especificamente nas artes visuais, após a fase modernista do “cubo branco”,<sup>8</sup> em que se buscava neutralidade, a concepção contemporânea considera a exposição como um discurso que nunca é neutro, nem meramente descritivo. Também nos museus históricos, etnográficos e de ciências naturais, “a exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural”.<sup>9</sup>

É difícil precisar quando surgiu o ofício do curador. De acordo com Cristina Bruno, atividades de estudo, salvaguarda e comunicação de acervos existem há quatro séculos, se incluirmos aí os gabinetes de curiosidades e os antiquários do Renascimento. Por muito tempo, ações curatoriais estiveram divididas em dois ramos: conservação e restauro, de um lado; produção e extroversão de conhecimento, de outro. A museóloga chama a atenção para o fato de que, até algum tempo atrás, o

6. Barbuy (1995, p. 209).

7. Meneses (1994).

8. “‘Cubo branco’, na definição do artista Brian O’Doherty, se refere a uma configuração do espaço que pretende subtrair da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. Isso implica isolar a obra ‘de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma’ por meio de uma rigorosa neutralização do ambiente da galeria (...). Todavia, o principal efeito da assepsia do cubo branco na organização do fazer artístico parece consistir [...] em esconder o fato de que o próprio território de exposição está em constante disputa” (MENOTTI, 2013, n.p. 61).

9. Meneses (1994, p. 25).

10. Bruno (2015, p. 5).
11. Ibid. (2015, p. 9).
12. Cintrão (2010, p. 15).
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Barbosa (2013, p. 136).

curador aparecia como protagonista único, “responsável por um acervo, [...] apto a assumir a direção de um museu, [...] profissional onipotente em relação à dinâmica institucional”.<sup>10</sup> Entretanto, nos tempos recentes uma concepção de curadoria mais solidária, participativa e interdisciplinar passou a ser valorizada por vertentes como a Nova Museologia e a Museologia Social. Ademais, os museus históricos e antropológicos assumiram uma atitude autorreflexiva, aberta às demandas da sociedade, o que afeta os processos curatoriais. Hoje, “as atividades museológico-curatoriais são, imperiosamente, ações coletivas e multiprofissionais”.<sup>11</sup>

No campo das artes, os Salões, surgidos no século XVII, não deixavam brechas para liberdades curatoriais, já que as regras eram prévia e rigidamente definidas. Conforme relata Rejane Cintrão,

[...] as pinturas e os desenhos eram montados lado a lado (tendo apenas a moldura como separação entre eles), ocupando praticamente toda a superfície das paredes, à maneira dos salões parisienses [...], que influenciaram o mundo todo até o início do século XX. [...] A distribuição das obras nas paredes era feita de acordo com os gêneros dos trabalhos, divididos por ordem de importância: em primeiro lugar vinha a pintura de história (cenas bíblicas ou mitológicas, ou grandes feitos históricos), a seguir os retratos (de arquitetos, escultores, músicos ou atores), depois [...] as naturezas mortas e, por último, as paisagens.<sup>12</sup>

A figura do curador nas artes começou a se delinear na segunda metade do século XIX. Um dos marcos foi a exposição individual de Courbet, paralela à Exposição Universal de Paris, em 1855, na qual o artista atuou como seu próprio curador. O pintor distribuiu 40 quadros de sua autoria num espaço próprio seguindo sua ordem cronológica, o que era novo na época e, bem no centro, colocou uma pintura grande e inédita.<sup>13</sup> O gradual abandono da moldura, em meados do século XX, fez com que as paredes deixassem de ser invisíveis e exteriores ao conteúdo artístico, o que foi seguido por outras transformações importantes na maneira de expor. Alexander Domer, diretor do Museu Nacional de Hannover, montou salas temáticas dentro do museu, criou um Gabinete Abstrato, com maior respiro entre as telas, e imprimiu material explicativo para o público. O curador Alfred Barr aproveitou o que aprendeu na Alemanha e dispôs poucas obras por sala, na altura dos olhos, na exposição inaugural do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, em 1929.<sup>14</sup>

A partir daí, a margem para as decisões curatoriais só aumentou. A virada do século XX para o século XXI foi marcada, nas artes, pelo que já se designou “curadorismo”: “O curador vem se destacando tanto, desde o fim do século XX, a ponto de se sobressair, na disputa por atenção e importância, sobre artistas e seus trabalhos em exposição”.<sup>15</sup> Podem-se aventar diferentes hipóteses para o fenômeno:

a valorização de exposições temporárias nos museus; a proliferação de bienais pelo mundo; a lógica dos grandes eventos espetaculares e efêmeros; e a complexidade de arranjos financeiros e administrativos que exigem experiência e agenda de contatos. Como consequência, os artistas e seus trabalhos praticamente dependem do curador para existirem e serem vistos.<sup>16</sup> Algumas vezes, deixam até de ser o fim da exposição e se tornam meios para a comprovação da hipótese curatorial.

Na década de 1970, quando o curador de artes assumiu um maior protagonismo, começaram os questionamentos a respeito de seu privilégio na construção de narrativas e da ausência de sujeitos e formas expressivas subalternizados nas instituições. No entanto, a lógica da espetacularização de museus e exposições, a partir dos anos 1990, acabou reforçando a figura do curador-celebridade. Foi contra esse estado de coisas que começaram a surgir coletivos artísticos independentes, com seus próprios espaços expositivos e mecanismos alternativos de financiamento, bem como artistas-curadores e novas propostas de curadores negros, indígenas e LGBTQ+.

Em relação aos museus históricos e científicos, Cristina Bruno aponta o recente florescimento de debates sobre como refletir a pluralidade das comunidades no entorno dos equipamentos culturais e de que maneira desenvolver princípios curatoriais mais transparentes e democráticos. Em suma, o curador continua sendo aquele que aponta um sentido possível para uma coleção, exposição ou trabalho individual,<sup>17</sup> mas ele agora incentiva que outros sentidos, diferentes, contraditórios e não-hegemônicos, possam também aflorar.

## SOBRE OS DESAFIOS DE UM FAZER ANTROPOLÓGICO COMPARTILHADO

O compartilhamento na pesquisa etnográfica fundamenta, em grande parte, a curadoria compartilhada que Camilo Vasconcellos discute em seu artigo. Mariza Peirano lembra que, na antropologia, grande parte da teoria nasce da alteridade, em campo: “não há teoria [antropológica] de Evans-Pritchard, mas a teoria sobre bruxaria que nasceu do confronto entre a bagagem intelectual europeia de Evans-Pritchard e o interesse dos Azande em explicar seus infortúnios”.<sup>18</sup> Eduardo Viveiros de Castro, por sua vez, chama a atenção para o fato de que o esforço para considerar o ponto de vista alheio e para se comunicar de forma horizontal com os interlocutores da pesquisa constitui o diferencial da disciplina: “[a] antropologia é o estudo das relações sociais de um ponto de vista que não se acha deliberadamente dominado pela experiência e

16. Ibid.

17. Alves (2010, p. 46).

18. Peirano (1992, p. 8).

19. Viveiros de Castro (2008, p. 39-40).

20. Geertz (2002).

21. Clifford (2008, p. 18).

22. Rosaldo (1970).

23. Bulmer e Majnep (1977).

a doutrina ocidentais [...] O objeto do discurso antropológico tente a estar no mesmo plano epistemológico que o sujeito desse discurso".<sup>19</sup>

Tudo isso tem levado, também, a reflexões sobre a escrita etnográfica. Afinal, é preciso escolher um léxico, uma retórica, um tom, uma linha argumentativa, uma ordem para os capítulos e assim por diante. Em *Obras e Vidas*,<sup>20</sup> Clifford Geertz mostra como certo uso do vocabulário, do estilo e da retórica nos convencem de que o antropólogo "realmente esteve lá". Ao analisar o texto de Evans-Pritchard, por exemplo, Geertz demonstra como a partir de seu "estilo seguro, direto e arquitetônico", de sua extrema simplicidade, da regularidade na pontuação de sentenças, da ausência de jargão e da homogeneidade no tom, associadas a uma descrição intensamente visual, Evans Pritchard dá ao leitor a impressão de que o Outro, transparente, está somente aguardando pela descrição etnográfica.

James Clifford, por sua vez, sugere que as interações nos bastidores da pesquisa de campo façam parte da narrativa etnográfica, ao desconstruir a figura do autor magistral do texto etnográfico e ponderar que "paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia [...]. Com a expansão da comunicação e da influência intercultural, as pessoas interpretam os outros, e a si mesmas, numa desnorteante diversidade de idiomas".<sup>21</sup> Nada como fornecer ilustrações. Em *Ilongot headhunting*, Renato Rosaldo<sup>22</sup> relata que seu tema de estudo foi completamente modificado em virtude do tipo de informação que seus interlocutores lhe quiseram oferecer e do tipo de preocupação que os afligia naquele momento – Rosaldo pretendia fazer um estudo de estrutura social, mas os Ilongot insistiram em falar da história local. Uma participação mais direta no resultado da etnografia se deu com *Birds of my Kalam Country*, de Ralph Bulmer e Ian Majnep,<sup>23</sup> no qual tipos de letras diferentes distinguiam a narrativa dos etnógrafos das narrativas dos habitantes da Nova Guiné.

Um caso recente e fascinante de produção compartilhada de conhecimento antropológico se encontra em *A queda do céu*, concebido a quatro mãos pelo xamã Davi Kopenawa e pelo antropólogo francês Bruce Albert. Fruto de uma amizade de dez anos, o texto foi gravado em yanomami e depois traduzido para o francês e para outras línguas. A narrativa é construída em espiral, vem e vai sem voltar exatamente ao mesmo ponto. Acontecimentos se alternam com descrições sensoriais detalhadas e desenhos delicados feitos por Davi Kopenawa. A primeira parte do livro apresenta ao leitor a cosmologia yanomami e o processo de iniciação do xamã-narrador. A segunda parte narra o encontro traumático com os brancos. A terceira parte é uma espécie de etnografia reversa, em que somos descritos como "o povo da mercadoria", acumuladores compulsivos de coisas inúteis. Davi Kopenawa contrasta o uso oral que seu povo faz da palavra com o uso da escrita feito pelos não-indígenas:

Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas, vêm de nossos antepassados. Não precisamos, como os brancos, de peles de imagens<sup>24</sup> para impedi-las de fugir de nossa mente. [...] Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós.<sup>25</sup>

Tais discussões e experimentos de produção de conhecimento compartilhada não ficaram restritos à antropologia: “Os conceitos de polifonia – várias vozes em diálogo – e as críticas sobre a autoridade etnográfica feitas a partir de uma crítica reflexiva da antropologia [...] extrapolaram o campo acadêmico e se refletiram em mudanças nas instituições culturais”.<sup>26</sup> Inclusive, como Camilo Vasconcellos mostra em seu artigo, antropólogos têm sido parceiros importantes em projetos museológicos “sobre indígenas” e “com indígenas”, e igualmente na criação de museus “de indígenas” – aproveitando a tipologia proposta por José Ribamar Bessa Freire, na abertura do I Encontro Paulista de Questões Indígenas e Museus.<sup>27</sup>

## COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS, OBJETOS VIVOS E OBRAS DE ARTE

As coleções chamadas de etnográficas oferecem desafios de diversos tipos às instituições que as abrigam e expõem, bem como aos pesquisadores que delas se aproximam. Estratégias criativas de enfrentamento a tais desafios vêm sendo propostas no Brasil e em outros países. Uma bela iniciativa de curadoria compartilhada chamou-se “Compartilhando coleções e conectando histórias”, desenvolvida pelo Museu Nacional de Etnologia de Leiden junto com o Museu Emílio Goeldi, de Belém e os Ka’apor da Terra Indígena Alto Rio Turiaçu, no Maranhão.

Primeiro, os Ka’apor – na verdade três Ka’apor – foram a Belém e estudaram as coleções do Goeldi. Depois, repetimos a oficina em Leiden. Vieram Valdemar Ka’apor, que é um dos líderes e intérpretes, e o casal Teon Ka’apor e Elisete Tembê, os artesãos mais velhos e experientes do grupo. [...] Fomos conversando e decidindo sobre a última fase do projeto, que era a criação e montagem da exposição em Belém. [...] Decidiram que o tema seria a festa do caium, pois esse tema permitiria que falassem de todos os aspectos da vida Ka’apor. E sobretudo [...] da tremenda violência que estão sofrendo com as constantes ameaças e invasões de madeireiros em suas terras.<sup>28</sup>

Nas oficinas com os representantes Ka’apor, vieram à tona novas informações sobre os itens da coleção. Ao observarem uma tipoia, por exemplo, discutiram sobre o ritual de iniciação feminina; ao examinarem braçadeiras,

24. “As peles de imagem” são os textos impressos em papel. Enquanto o saber yanomami é reativado em cada atividade cotidiana, impregnado no corpo, difundido de maneiras que prescindem da escrita, Kopenawa compreendeu que, para se comunicar com a sociedade nacional, um livro seria o melhor caminho.

25. Kopenawa e Albert (2015, p. 75).

26. Nascimento (2012, p. 97).

27. O vídeo da palestra do prof. José Ribamar Bessa Freire no I Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus, proferida em maio de 2012, em Tupã, no Museu Índia Vanuïre, está disponível no link: <<https://bit.ly/3t08klE>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

28. Françoze (2014, p. 191).

29. Garcés et al. (2017, p. 274-5).

30. L'Estoile (2011: spp.).

31. Silva e Gordon (2011, p. 19).

32. *Ibid.*, p. 21.

remeteram-nas ao ritual de iniciação masculina; contaram que a peneira assusta espíritos perigosos, pois é vista como cobra.<sup>29</sup> Como fica claro, a compreensão de uma coleção etnográfica não se esgota nas categorias museológicas convencionais, podendo ser enriquecida por informações trazidas pelos parceiros indígenas acerca de seus regimes de visibilidade (se só podem ser vistas por homens, ou por mulheres, por iniciados, ou por não iniciados etc.); sobre como se inserem em determinadas redes de circulação; sobre suas conexões com os sobrenaturais, entre outras possibilidades.

Um detalhe digno de nota, na citação anterior de Françaço, é o fato de somente três pessoas do grupo Ka'apor terem participado do projeto. Será que eles podem tomar decisões em nome do conjunto dos Ka'apor? Jovens podem representar os mais velhos? Homens podem falar pelas mulheres? Estamos diante do velho dilema da representação. Benôit de L'Estoile, referindo-se ao Museu Nacional do Índio Americano de Washington, questiona quem seria aquele índio genérico usado no nome do museu: de qual grupo, qual região, qual época? "O desafio da inclusão da 'palavra indígena' no museu é definir quem são os (as) que falam, se e como vão falar no lugar dos outros. [...] Será que a polifonia no museu vai apagar a polifonia nos grupos?".<sup>30</sup>

Outro aspecto a ser levado em consideração ao se lidar com coleções etnográficas reside na potencial capacidade de metamorfose de alguns objetos e imagens aos olhos de seus produtores. Uma parceria intercultural levada a cabo no MAE USP, entre 2003 e 2004, possibilitou a participação de colaboradores Xikrin na descrição e análise das peças da coleção que a antropóloga Lux Boelitz Vidal doou ao museu, coletadas ao longo de três décadas. Os Xikrin explicaram os significados atribuídos aos objetos em seu contexto original, detalharam os modos de fabricação e contribuíram no restauro. Esse tipo de colaboração na pesquisa das coleções resulta tão importante quanto a cocuradoria de exposições. Afinal, uma coleção etnográfica "é constituída por objetos que possuem uma história e uma realidade próprias [...] e que não se reduzem, evidentemente, à lógica institucional dos museus e ao sistema de classificação museográfico".<sup>31</sup> Fabíola Silva, que coordenou o projeto junto com Cesar Gordon, relata que uma das aprendizagens na colaboração com os Xikrin foi que determinados artefatos "carregam e encarnam subjetividades diversas, e estas podem sempre ser vivificadas, e se manifestar. [...] Os objetos não deixam de estar vivos".<sup>32</sup>

Na mesma direção, Aristóteles Barcelos Neto contou, em uma mesa-redonda na qual estivemos juntos, na Unicamp, que auxiliou os Wauja do Alto Xingu a venderem máscaras rituais *atujuwa* para o Museu Nacional de Etnologia de Portugal e para o Musée du Quai Branly. Como as máscaras presentificam



espíritos xâmanico-patogênicos perigosos, costumam ser destruídas após os rituais. Os Wauja mostraram grande preocupação com o modo como seriam armazenadas na Europa, chegando a pedir para que as bocas fossem retiradas.<sup>33</sup> Já Van Velthem<sup>34</sup> afirma que os artefatos produzidos pelos Wayana são, na verdade, partes de corpos de seres sobrenaturais. Portanto, potencialmente, podem ganhar vida e agir. Para que um *tipiti* – espremedor de mandioca trançado com formato longitudinal – não ataque a aldeia sob a forma de uma serpente voraz, os Wayana nunca reproduzem, no objeto, a sua cabeça e a sua cauda, apenas a parte central do corpo da serpente. De fato, a agência dos objetos, recorrente no universo indígena, é o segundo desafio para museólogos, curadores e antropólogos.

O terceiro impasse concerne à preservação de elementos que, de acordo com quem os fabricou, deveriam ser destruídos. Grande parte dos colecionadores rejeita objetos fabricados para a venda, priorizando artefatos etnográficos que tenham sido utilizados cotidianamente ou ritualmente em seus contextos de origem – o que lhes confere uma espécie de selo de “autenticidade”. O problema é que “para muitos povos indígenas, os objetos usados deixam de ser apreciados esteticamente e amiúde são considerados imprestáveis, servindo apenas para serem jogados fora ou queimados”.<sup>35</sup>

O relato de Glenn Shepard sobre uma parceria do Museu Goeldi com os Mebêngôkre-Kayapó, realizada entre 2009 e 2013, revela que os Mebêngôkre sentiram grande incômodo na reserva técnica, pois ali havia peças com mais de 100 anos, que cheiravam como *moja tum* (coisas velhas, de pessoas que já morreram). “Para eles, o laço entre objeto e pessoa continua após a morte [...]. Portanto, o contato com objetos velhos, assim como o seu cheiro no acervo são capazes de causar doença nas pessoas que visitam o acervo ou até nos seus parentes que estão nas aldeias”.<sup>36</sup> Evidentemente, quando a equipe do Museu Goeldi solicitou ajuda no restauro de máscaras antigas da coleção, os colaboradores indígenas responderam que não viam sentido naquilo, já que as máscaras são destruídas após os rituais. Preferiram fabricar novas peças para o museu.

Um último ponto a destacar é a fluidez de fronteiras entre os objetos etnográficos, normalmente tomados como metonímias de modos de vida, e os objetos artísticos, apreciados por sua criatividade, suas qualidades formais e seu apuro técnico. Tal distinção é frágil, como já discuti em outro lugar,<sup>37</sup> especialmente no caso de sociedades indígenas, nas quais a dimensão estética está difusa em todas as esferas da vida social. Não por acaso, quando Josué Carvalho, um museólogo Kaingang, foi convidado a constituir uma coleção para o Centro de Referência Kaingang do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, em Tupã, optou por dois conjuntos paralelos: peças de cestaria, confeccionadas pelas mulheres, e telas pintadas.<sup>38</sup> Os desenhos dos cestos trançados traduzem, segundo

33. Barcelos Neto (Comunicação pessoal, 2015).

34. Van Velthem (1998).

35. Id. (2012, p. 53).

36. Shepard, Garcés e Chaves (2017, p. 771).

37. A linha divisória entre objetos artísticos e não-artísticos merece problematização. No senso comum e mesmo em boa parte da bibliografia, o termo arte se aplica a obras singulares, com autoria determinada, em que predomina a pura contemplação estética; ao passo que artesanato (ou arte aplicada) costuma descrever trabalhos produzidos em série e anonimamente, em que a função se sobressai à forma. Contudo, parte daquilo que os museus chamam hoje de arte já esteve ligado ao culto religioso, sendo “a arte pela arte” uma invenção do século XIX. Há peças expostas ou vendidas como “artesanato” que são inventivas, formalmente elaboradas e até sem utilidade (GOLDSTEIN, 2014). Além disso, a arte canônica pode resultar do trabalho coletivo e parcialmente anônimo. Rembrandt, por exemplo, tinha assistentes em seu ateliê, que chegaram a produzir telas sozinhos. As fronteiras entre arte e artesanato são traçadas, em grande parte, pelo discurso institucional, que cria hierarquias de gêneros e objetos.

38. Carvalho (2015).

39. Ibid., p. 61.

40. Vieira (2019, p. 235).

41. Ibid.

42. Importante registrar que a Pinacoteca do Estado de São Paulo parece estar levando a sério os diálogos com os indígenas que integraram Vêxoá. Foram adquiridos trabalhos de Jaider Esbell e de Denilson Baniwa, que agora fazem parte da exposição de longa duração. Estão previstas novas aquisições de trabalhos indígenas. E a organização da exposição permanente da Pinacoteca teve sua estruturação modificada, contemplando temáticas caras ao pensamento ameríndio, como corpo e território.

43. O depoimento de Naine Terena está em um vídeo que documenta a exposição (MCDOWELL; DIAS, 2021). O deslizamento dos objetos indígenas entre categorias pode ser observado em outros contextos, como o emblemático Musée du Quai Branly, criado em 2006. Herdeiro de importantes coleções etnográficas francesas, formadas por antropólogos e funcionários coloniais, o Branly adotou uma abordagem estetizante e reenquadrando suas coleções sob termos como arte não-Ocidental e artes primeiras.

o autor, o pertencimento às metades exogâmicas. Já as 35 pinturas a óleo figuram passagens míticas dos Kaingang do sul do Brasil. Elas registram o que foi vivido em outros tempos, contribuem para gerar sensação de pertencimento e lembram que os Kaingang são “parte de estórias e histórias onde homem, mundo dos espíritos e natureza são um só, coexistem um em função do outro”.<sup>39</sup>

A mesma combinação caracterizou a mostra *Dja Guata Porã* – em guarani, “caminhar bem e caminhar junto” –,<sup>40</sup> exemplo de curadoria compartilhada fora de um museu etnográfico. Em cartaz no Museu de Arte do Rio (MAR), entre 2017 e 2018, ela foi pioneira ao incluir a guarani Sandra Benites no time de curadores. *Dja Guata Porã* conjugou documentos históricos, objetos utilitários e trabalhos artísticos encomendados para a ocasião. Mariane Vieira, pesquisadora que trabalhou na exposição, relata que *Dja Guata Porã* foi construída a muitas mãos em reuniões semanais divididas entre o museu e a aldeia.<sup>41</sup> Indígenas de várias etnias, residentes no Rio de Janeiro, foram convidados a participar. Havia desde um vídeo dos Pataxó Hã Hã Hãe narrando sua chegada da Bahia, até um tapete fabricado pelos Puri em que narravam a colonização de seu ponto de vista; de um vídeo sobre a remoção violenta da aldeia multiétnica que existia no antigo Museu do Índio (Aldeia Maracanã) até a instalação *Oca do futuro*, de Salissa Rosa, em que uma rede ficava espremida por quatro paredes, dando a sensação de uma cela na prisão; desde chocalhos e bancos utilizados no dia a dia, até um mural enorme de serpente, pintado magistralmente por Denilson Baniwa.

Vêxoá: Nós Sabemos, que estava em cartaz na Pinacoteca do Estado de São Paulo enquanto este texto era escrito, é um outro caso que merece menção por seu pioneirismo.<sup>42</sup> Desta vez, a curadoria foi exclusivamente indígena, a cargo de Naine Terena, e o evento foi sediado em um dos mais prestigiados museus de arte do Brasil. Vêxoá abrigou vídeos do coletivo Ascuri, em que os Guarani-Kaiowá Kiki Concianza e Eliel Benites se alternam com o Terena Gilmar Galache na câmera, direção, montagem e edição. Também podiam ser vistas máscaras rituais wauja, do Alto Xingu, que presentificam os espíritos *apapaatai* em rituais de cura, e os desenhos delicados do pajé Gabriel Gentil Tukano, nos quais figuram, entre outras coisas, a canoa-cobra-grande que trouxe os primeiros humanos para a Terra. Estavam ali ainda fotografias impressionantes de Edgar Correa Kanaykō, que documentavam a luta dos povos indígenas por suas terras; uma grande pintura do coletivo Huni Kuin Mahku, que registrava visões e canções relacionadas à ingestão da ayahuasca; painéis Yudjá usadas para armazenar a bebida fermentada *caium* e farinha ou ainda destinadas à venda. Difícil (e inútil) tentar classificar se são documentos, obras de arte, objetos rituais ou utilitários. Até porque, ao entrarem em uma instituição como a Pinacoteca, a própria curadora constatou que se tornaram arte.<sup>43</sup>

Um trabalho que contribuía particularmente para o curto-circuito classificatório em *Vêxoá* era o do artista, curador e ativista indígena Denilson Baniwa, feito com vestígios retirados após o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro.<sup>44</sup> A instalação, nas palavras do próprio Baniwa, questionava o fato de a memória ser armazenada em “instituições coloniais e burocráticas” que, pouco acessíveis, “impedem que o conhecimento seja compartilhado por todos”. Pior: às vezes acabam destruindo aquilo que deveriam proteger, como ocorreu com o Museu Nacional e seu enorme acervo etnológico. “Precisamos repensar que tipo de museu queremos”, provocou Denilson Baniwa.<sup>45</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Felizmente, como sinaliza Camilo Vasconcellos em seu artigo, transformações já começaram a acontecer, não apenas no nível da reflexão, mas também no nível das práticas. Antropólogos estiveram entre os precursores da Nova Museologia, tendo contribuído para uma maior integração entre museu e sociedade e para a criação de ecomuseus, museus de território e comunitários.<sup>46</sup> Da mesma maneira que, a partir dos anos 1970, a produção compartilhada de conhecimento se expandiu da antropologia para os museus, percebe-se, agora, que as universidades de modo mais amplo estão se abrindo para conhecimentos e modos de conhecer plurais e não acadêmicos. Tais processos são fruto de debates teóricos e institucionais, mas igualmente da reivindicação dos movimentos sociais. Desde o final do século XX,

povos tradicionais e não-ocidentais, antes representados em grandes museus por meio de acervos muitas vezes conquistados em saques de empresas coloniais [...] reivindicaram reconhecimento e protagonismo na cena pública. [...] exigiram um ‘lugar de fala’ na primeira pessoa.<sup>47</sup>

No âmbito universitário, podemos citar, a título de ilustração, o surgimento do núcleo *Diversitas*, na Universidade de São Paulo, que tem como um de seus focos a pesquisa interdisciplinar acerca da diversidade cultural; a criação do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia e Inclusão no Ensino Superior (INCT), na Universidade de Brasília, que convida mestres populares para ministrarem disciplinas na graduação; a Cátedra Kaapora, da qual sou membro, na Universidade Federal de São Paulo, cuja missão é realizar atividades de extensão ministradas por mestres indígenas, quilombolas, periféricos e detentores de

44. O incêndio no Museu Nacional foi tematizado também por um outro artista indígena contemporâneo. Gustavo Caboco publicou um livro artesanal, em serigrafia, em que discorre sobre uma borduna wapichana que viu no Museu Nacional, e conta a história de seu tio avô Casimiro, professor, tradutor e líder wapichana. O livro lamenta o fogo que consumiu a borduna e o museu, mas argumenta que “a memória é viva, e não se apagará com o fogo” (CABOCO, 2018.). No momento em que o presente texto estava sendo finalizado, foi inaugurada uma intervenção artística de Gustavo Caboco no Museu Paranaense, a respeito da erva-mate e de sua origem indígena, que até hoje era invisível no museu histórico curitibano.

45. Depoimento registrado em vídeo (MCDOWELL; DIAS, 2021). Denilson Baniwa tem feito outras provocações ao sistema da arte e dos museus. Em uma delas, que presenciei, rasgou um livro intitulado *Uma Breve História da Arte* bem na frente do curador do Museu de Arte de São Paulo – MASP, Adriano Pedrosa, enquanto palestrava no Seminário Histórias Indígenas. Vestido de pajé-onça, reclamou da falta de espaço para a voz e a visão indígenas nos livros de história da arte e nas instituições museológicas. Havia feito algo semelhante na 33ª Bienal Internacional de São Paulo, performance que está registrada aqui: <<https://bit.ly/3uBAFPM>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

46. Russi e Abreu (2019).

47. *Ibid.*, p. 20.

conhecimentos e formas de expressão não-hegemônicas; e o Programa Encontro de Saberes, sediado na Universidade Estadual de Minas Gerais, voltado a uma educação pluriépistêmica, entre muitos outros. José Jorge de Carvalho, um dos autores que mais tem escrito e falado sobre tais iniciativas, critica o padrão eurocêntrico e pouco dialógico que impera nas universidades brasileiras: “esse modelo implicou em uma exclusão total dos saberes das nações indígenas, das comunidades negras (de matriz religiosa africana, quilombolas, irmandades católicas, etc.), das culturas populares e dos demais povos tradicionais do Brasil”.<sup>48</sup> A pluralidade de perspectivas e a simetrização de saberes não são enriquecedoras apenas nas curadorias e nos museus, mas também nas instituições acadêmicas e nos demais locais de produção de conhecimento.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.

APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. p. 15-87.

BARBOSA, Cinara. A era da curadoria. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, DF, v. 2, n. 4, p. 136-147, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/3f522eV>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BARBUY, Heloisa. A conformação dos ecomuseus: elementos para a compreensão e análise. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 209-230, 1995. Disponível em: <<https://bit.ly/2RHC1KE>>. Acesso em: 10 mai. 2021.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Definição de Curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial*. Lisboa: Ibermuseus, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3mxVwjS>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

CABOCO, Gustavo. *Baaraz Kawau* [O campo após o fogo]. Curitiba: Impressão Indígena, 2018.

CARVALHO, Josué Jorge. O museu, o nativo e a musealização do objeto. *Campos*, Curitiba, v. 16, n. 2, p. 59-74, 2015.

CARVALHO, José Jorge. Sobre o notório saber dos mestres tradicionais nas instituições de ensino superior e pesquisa. Brasília, DF: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2016. (*Cadernos de Inclusão*, n. 8).

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMa. In: RAMOS, Alexandre Dias. (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 15-41.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

FRANÇOZO, Mariana. Museus e coleções etnográficas: da história à política [Entrevista concedida a Eduardo Dimitrov, Ilana Seltzer Goldstein e Luisa Pessoa de Oliveira]. *PROA: revista de antropologia e arte*, Campinas, v. 1, n. 5, p. 181-197, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3mxwfq2>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

GARCÉS, Claudia; FRANÇOZO, Mariana; VAN BROEKHOVEN, Laura; KA'APOR, Valdemar. Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 12, n. 3, p. 713-734, 2017.

GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

GOLDSTEIN, Ilana. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. In: HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; SILVA, Adriana de Oliveira. *Bixiga em artes e ofícios*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 223-257.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Rouch compartilhado. Premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 113-122, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2RbKbdO>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

L'ESTOILE, Benoit. A experiência do museu é se deslocar. Entrevista concedida a Eduardo Dimitrov, Ilana Goldstein e Mariana Françoso. *Proa* o. 03, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3vXsnCy>>. Acesso em: 07 mai. 2021.

MAJNEP, Ian Saem; BULMER, Ralph. *Birds of my Kalam Country*. Auckland: Auckland University Press, 1977.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v. 2, p. 9-42, 1994. Disponível em: <<https://bit.ly/3vVQ0es>>. Acesso em: 10 maio. 2021.

MENOTTI, Gabriel. Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. *Ars*, ano 11, no. 22, 2013, p. 53-73. Disponível em: <<https://bit.ly/3o78mXs>>. Acesso em: 07 mai. 2021.

NASCIMENTO, Fátima Regina. Curadoria: coleções etnográficas: os desafios de uma curadoria de etnologia atualizada. In: CURY, Marília Xavier; VASCONCELLOS, Camilo de Mello; ORTIZ, Joana Monteiro (coords.). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. Brodowski: ACAM Portinari, 2012, p. 96-102.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Brasília: UnB, 1992.

ROSALDO, Renato. *Ilongot Headhunting, 1883-1974: A Study in Society and History*. Stanford: Stanford University Press; 1ª ed. 1980.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 25, n. 53, p. 17-46, 2019.

SHEPARD, Glenn; GARCÉS, Claudia L. López; ROBERT, Pascale de; CHAVES, Carlos Eduardo. Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 12, n. 3, p. 765-787, 2017.

SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, Cesar. *Xikrin*: uma coleção etnográfica. São Paulo: Edusp, 2011.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. *A pele de Tuluperê*: uma etnografia dos trançados Wayana. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, 2012. Disponível em: < <https://bit.ly/2RGj3Et>>. Acesso em: 07 mai. 2021.

VIEIRA, Mariane A. do Nascimento. Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 25, n. 53, p. 227-256, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Artigo apresentado em: 01/02/2021. Aprovado em: 01/03/2021.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License