



“A experiência do museu é a de se deslocar”: entrevista com Benoît de L’Estoile

Realizada por
Eduardo Dimitrov,
Ilana Seltzer Goldstein e
Mariana França, na Unicamp, em junho de 2011.¹



Benoît de L’Estoile, antropólogo, é pesquisador do CNRS (Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les Enjeux Sociaux, Iris, Paris) e professor na École Normale Supérieure (Paris). Em *Le goût des Autres: De l’Exposition coloniale aux Arts premiers* (Flammarion, 2007 ; edição de bolso. 2010), ele explorou as metamorfoses do mundo dos “museus dos Outros”. Com Federico Neiburg e Lygia Sigaud, organizou *Antropologia: imperios e Estados nacionais* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002), e com Lygia Sigaud, *Ocupações de terra e transformações sociais* (Rio de Janeiro: FGV, 2006). Foi curador da exposição *Nous sommes devenus des personnes. Nouveaux visages du Nordeste brésilien* (Paris, 2003; Dijon, 2005). Em 2010-2011, recebeu uma bolsa de pesquisador visitante do CNPq, associado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Proa: Por muito tempo, os museus foram associados à ideia de preservação do patrimônio e vistos como instituições voltadas para o passado. Qual o papel dos museus hoje, numa era em que a virtualidade parece primar sobre a materialidade e na qual as transformações ocorrem de forma tão acelerada?

Benoît: Não sei se é possível responder falando genericamente em “papel dos museus”, já que a variedade do que essa palavra cobre é muito grande hoje. Eu acho mais fecundo, talvez, nos referirmos a casos específicos. O que definia um museu, tradicionalmente, era o seu acervo. O museu, em princípio, constitui um acervo e sua missão é incrementá-lo e preservá-lo. O termo francês *conservateur*, utilizado em referência ao curador interno de uma instituição museológica, enfatiza justamente esse aspecto de “conservar”, salvar as coleções. O objeto material sempre foi fundamental na definição do museu, um lugar voltado à preservação dos tesouros nacionais, regionais ou locais. Nesse sentido, o museu é herdeiro dos antigos tesouros das catedrais e dos palácios, e mais tarde dos gabinetes de curiosidades – como a *Schatzkammer* do palácio *Residenz*, em Munique, que abriga objetos artificiais e naturais, raridades de ourivesaria, cristais, tapeçarias, etc.

Até hoje, a maioria dos museus ainda abriga acervos, o que às vezes se torna um problema, pois, como qualquer herança, eles podem ser um empecilho. Há quem diga que museu sem acervo é “uma bênção”, porque não há problemas de conservação, e não se fica preso aos objetos para imaginar exposições. Mas, de forma geral, existe uma pressão para que um museu tenha um acervo próprio, e, se não tem, que produza um. A *Cité Nationale de l’Histoire de l’Immigration*, na França, quando foi criada, nos anos 2000, começou a adquirir um acervo específico: malas dos imigrantes, algumas fotos de pedreiros italianos ou comerciantes armênios, etc. Ou seja: objetos humildes, a maioria com pouco impacto visual. Passou, então, a encomendar obras contemporâneas a fotógrafos e artistas plásticos, para sofisticar sua coleção. Lutou para constituir seu acervo por uma questão de legitimidade, uma vez que, na França, um museu sem acervo é uma instituição de segunda ou terceira ordem.

Da mesma forma, o *Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée* (Mucem), que está para abrir em Marselha, e é herdeiro do *Musée National des Arts et Traditions Populaires*

(ATP) – cujas coleções vieram de missões folclóricas realizadas no interior da França –, decidiu expandir e atualizar seu acervo. Por isso deu início a uma coleção de guitarras elétricas do Mediterrâneo, uma coleção de garrafas d’água e outra de caixas de preservativos de vários países – o que trouxe, aliás, problemas de conservação. Estava, portanto, apenas dando continuidade à prática de coleta exaustiva, embora se tenham incorporado tipologias de objetos que não faziam parte da definição original do museu, voltado para o “mundo popular tradicional”. Em outras palavras, persistiu-se no paradigma da coleção, porém ampliando o leque de objetos a serem colecionados².

Há também casos em que se opta por liberar-se do dogma da autenticidade. No Museo Nacional de Antropología, do México, há uma liberdade extraordinária com isso, com o uso de modelos reduzidos, réplicas, etc. A título de ilustração, mostram a famosa máscara de jade do príncipe maia Pacal, e outros objetos reais, tais como foram encontrados; ao lado você vê os objetos colocados num manequim em pé, como se Pacal estivesse presente; há também uma cenografia do sarcófago entreaberto, recriando o cenário encontrado por arqueólogos. Ou seja, combinam-se ali três formas de musealizar o mesmo objeto, com a disposição lado a lado da peça original e das réplicas.

Agora, outro lado da sua pergunta é: como um museu pode fazer sentido para um visitante jovem, que está vivendo num mundo acelerado, cheio de recursos tecnológicos, com internet, e assim por diante? Por que ele iria a um museu em vez de ver um filme ou ler na Wikipedia? Isso é, de fato, um desafio para os museus, hoje. Ora, o museu traz (ou pode trazer) uma experiência que esse jovem não terá na internet: o contato direto com um objeto não é o mesmo que sua observação por meio do Google Museum, em que se pode até ver a reprodução detalhada do quadro, mas a emoção que se sente não é a mesma que a experimentada quando se está diante da obra, em toda a sua materialidade.

Antes de tudo, a experiência do museu é a de deslocar-se e andar dentro de um espaço singular. Nesse sentido, o Kunsthistorisches Museum (Museu de História da Arte de Viena) é emblemático: suas salas com pé-direito alto têm uma atmosfera muito especial, produzida não apenas pelo fato de cada quadro ser admirável individualmente, mas pelo conjunto. O Musei Capitolini, em Roma, é maravilhoso, um lugar onde a história da cidade está viva: primeiro, porque a parte antiga é um palácio de Michelangelo, decorado com estátuas antigas do século XVI; segundo, porque a sala nova construída para abrigar a estátua equestre do imperador Marco Aurélio reconstitui o cenário de uma piazza. Pelas janelas, você vislumbra a cidade de Roma. No subsolo, uma sala extraordinária foi dedicada às inscrições nas lápides; um corredor dá acesso à vista sobre o foro romano. Em suma, o acervo ecoa o prédio e a cidade a seu redor. Analogamente, no Rio de Janeiro, as exposições de fotografia no Instituto Moreira Salles entram em diálogo com o cenário modernista. Você nunca vai viver uma experiência equivalente lendo um livro, vendo um filme, ou navegando em um site.

O Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), na Suíça, tem realizado experimentações, justamente, em cima de fórmulas expositivas que priorizem o movimento do visitante pelos seus espaços. A exposição *Figures de l'artifice*³ compreendia uma sala baseada em ilusão de óptica, com falsas perspectivas, e o visitante só descobria isso andando na sala e tendo uma visão depois da outra: o espaço ia se transformando à medida que ele avançava. Em todos esses casos, o museu consegue proporcionar uma experiência, estética, emocional, intelectual – e é isso que faz valer a pena ir a um museu.

Proa: Em que medida as estratégias interativas e multimídia contribuem para essa experiência que, potencialmente, só pode ser vivida no museu?

Benoît: Os museus constituem um campo em que se fazem experimentos interessantes – e ainda restam muitos a serem feitos. Acho interessante, em primeiro lugar, trabalhos com o ambiente sonoro. Em Paris, o visitante da Cité de la Musique ganha fones de ouvido, que lhe permite escutar músicas à medida que avança na exposição. No Minpaku (Museu Nacional de Etnologia de Osaka), vi uma exposição sobre os índios da costa noroeste do Canadá na qual o visitante era filmado, e, dependendo da posição corporal, a imagem projetada na tela se transformava no corpo de um animal. A tecnologia de ponta japonesa criava, assim, um equivalente das transformações na cosmologia ameríndia.

Entretanto, a tecnologia pode se tornar uma armadilha: o saudoso Felipe Solis, diretor do Museo Nacional de Antropología do México, se negava a usar tecnologias multimídia, porque acreditava que as crianças, fascinadas pela tela, não olhariam mais os objetos. Existem outras estratégias que não dependem tanto de tecnologia. O British Museum, por exemplo, possui alguns tipos de peça em grande quantidade, o que permite disponibilizar exemplares para que os visitantes possam tocar e interagir com as peças originais, como moedas romanas ou colares taitianos. Fiquei também impressionado com a criatividade dos museus brasileiros no que se refere às atividades para crianças: no aniversário do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, cada setor organizou oficinas de escavação de fósseis, de cerâmica, de astronomia. Levei meu filho de oito anos com colegas, e eles adoraram!

Proa: Pensando mais especificamente em museus etnográficos ou voltados às expressões artísticas dos Outros, como evitar que os recursos expositivos levem à despolitização e à desistoricização? Se o senhor pudesse reformular o Musée du Quai Branly, por exemplo, que tipo de mudanças faria, neste sentido?

Benoît: Eu acho que se trata, primeiramente, de reconhecer o que é a realidade do Quai Branly. Ele oferece uma experiência estética bastante forte. Eu, pessoalmente, às vezes tenho sensações positivas, outras vezes me sinto mal lá, oprimido. De todo modo, o visitante não sai imune, o museu mexe com ele. Isso foi trabalhado pelos próprios museólogos, principalmente na parte da Oceania, por Yves Le Fur, um curador que tem o olhar treinado na arte contemporânea:

você vê objetos que se superpõem em vitrines transparentes, e as perspectivas mudam à medida que você se desloca. Neste sentido, o Musée du Quai Branly é um sucesso, provoca um efeito estético sobre o visitante. Porém, já escutei muitas pessoas saindo do museu e dizendo "Gostei, é bonito, mas preciso voltar para entender melhor". O que faz falta é uma chave que permita compreender por que esse museu existe e como tais objetos foram parar naquele lugar – algo similar ao que propõe o British Museum, na sala Enlightenment, em que se reconstituem as práticas de colecionismo do século XVIII que deram origem ao museu.



Musée du quai Branly, Paris. Vitrines da seção Oceania. Foto de B. de L'Estoile, ago. 2009.

No Quai Branly, o visitante pode contemplar a beleza da diversidade artística que o deixa boquiaberto, como nas salas do Louvre dedicadas às artes não ocidentais, mas o que falta é esclarecer como exatamente tais peças chegaram ali. Não apenas explicar quais eram os usos dos objetos em seus contextos de origem, informação sem dúvida muito importante, porém, sobretudo, tratar dos motivos e caminhos pelos quais se encontram hoje em Paris, no Quai Branly. O museu pretende afirmar o reconhecimento pela França do valor da diversidade cultural como patrimônio da humanidade, no entanto, antes de tudo, ele é o produto de séculos de relações coloniais entre a Europa e os outros continentes, e isso precisa ser reconhecido. Você vê uma borduna que teria sido trazida por André Thévet com uma legenda que diz apenas: "Borduna tupinambá, século XVI". Então, como ela veio para cá? Esse objeto poderia dar lugar a uma série de reflexões fascinantes, sobre a relação entre a França e a América, um pouco como na sala da França Antártica do Museu Nacional do Rio de Janeiro, baseada na escavação de sítios tupi.

Os objetos podem ser frutos de relações de roubo e exploração econômica, mas também podem ter sido dados para missionários como testemunhas de conversão, ou então como sinal de aliança entre determinado grupo e os franceses; enfim, os objetos de um museu como esse [Quai Branly] são portadores de uma história. Claro que você não pode retraçá-la para cada peça, ficaria até repetitivo, mas no Quai Branly parece haver uma barreira: não se têm informações sobre a coleta, não se fala de relações históricas a partir dos objetos. O trono de um rei bamum, que está no Museu de Berlim, foi doado pelo soberano bamum ao imperador alemão como sinal de aliança e outro trono semelhante, que era do Museu do Homem, foi doado pelo filho do soberano bamum aos franceses, também na tentativa de reforçar suas alianças. Por meio de objetos como esses, você poderia ir puxando os fios de uma série de relações históricas que enriqueceriam o entendimento do visitante⁴.

Na verdade, isso já foi trabalhado em exposições temporárias do próprio Quai Branly. Planète Métisse, que teve curadoria de Serge Gruzinski, apresentava histórias fascinantes de objetos percorrendo diversos espaços geográficos, da África a Pernambuco, passando pela Alemanha, sempre inseridos em relações de exploração e de troca. A mostra tematizava o universo relacional, não os objetos como meros ícones da diferença. Do mesmo modo, no Museo Nazionale Preistorico Etnográfico Luigi Pigorini, em Roma, o primeiro objeto que o visitante vê quando entra na sala das Américas é um zemi taino do início do século XVI, feito a partir do chifre de um rinoceronte-da-áfrica, conchas locais e pérolas de vidro europeias. Esse objeto foi confeccionado por um artesão taino depois do contato, numa ilha então chamada de Hispaniola (hoje dividida entre o Haiti e a República Dominicana), e dificilmente teria sido incluído em uma exposição convencional de arte taino, pois não é um objeto “puro”. Sua fabricação só foi possível porque, em certo momento, estabeleceram-se conexões entre América, África e Europa.

Mas, voltando à coleção permanente do Quai Branly, logo na entrada vê-se um grande mastro (Kaiget) da Colúmbia Britânica, Canadá, adquirido em 1938 pelo pintor Kurt Seligmann, numa negociação com algumas famílias indígenas, para que, uma vez levado à Europa, o totem garantisse que aquelas pessoas fossem lembradas e se tornassem, de alguma forma, presentes no outro continente. No entanto, a negociação que permitiu a ida da peça não fica explícita para o visitante. Ora, essa relação faz parte da peça, seria uma obrigação do museu contar essa história.

Proa: Qual a sua avaliação dos museus influenciados pelas teorias pós-coloniais e pós-modernas, como o National Museum of the American Indian (NMAI), em Washington, que procura envolver pessoas das sociedades ali representadas em debates e tomadas de decisões?

Benoît: Esse museu tem uma proposta forte. Antes, dentro do National Museum of Natural History, da Smithsonian, a exposição sobre os índios tinha a forma de um “museu dos Outros”. O National Museum of the American Indian, transformou-se em um “museu do Nós”. Lá, os povos indígenas podem dizer “aqui está a nossa visão de mundo, o nosso discurso”. Trata-se, antes de tudo, de um gesto político, afirmando a presença dos índios norte-americanos na capital

do país, impedindo que sejam apagados pela história, e isso é muito significativo, em contraste com o passado. Em termos da exposição, a parte que eu acho mais impressionante é justamente a parte histórica, "Our peoples: giving voice to our histories". Na entrada, você depara com o "muro de ouro" (instalação da artista Jolene Rickard): obras de arte em ouro dos povos pré-colombianos estão misturadas com as espadas, as barras de ouro e as moedas dos conquistadores, juntando acervos que, habitualmente, pertencem a tipos diferentes de museu. O impacto estético traduz o choque entre o mundo americano e o mundo europeu, representado pelo contraste dos metais, o ouro em forma de arte ou como suporte de valor econômico, e o aço como matéria-prima das armas. Um pouco mais longe, o muro das bíblias em várias línguas indígenas evoca a colonização religiosa e a indigenização do cristianismo, que passou a fazer parte das "culturas indígenas"; já as armas de fogo aludem ao aniquilamento físico dos povos nativos norte-americanos, mas, ao mesmo tempo, foram por eles apropriadas. Enfim, é uma maravilha como conseguiram tornar concreta a complexidade da história, lançando mão de recursos expositivos inovadores.



Muro de ouro (parcial). National Museum of the American Indian, Washington. Foto de B.de L'Estoile, nov. 2007.

Achei interessante a proposta da "cocuradoria", mas levanta várias questões. A princípio, a ideia é substituir o discurso tradicional vindo de cima e de fora, do museógrafo ou do antropólogo, pelo ponto de vista nativo. É uma transformação radical da proposta museográfica, agora assumida pelos próprios indígenas. Os cocuradores indígenas supostamente trazem uma voz "autêntica", contudo não podemos esquecer que ela é igualmente construída: quando o cocurador é um xamã que também é professor de Antropologia da Universidade de Cuzco, será que ele fala como xamã, como antropólogo, ou como liderança indígena? Em outros casos, embora haja

cocuradores indígenas, o resultado da exposição é bastante padronizado, tanto em termos visuais como no tocante ao discurso de inclusão. Mas a maior questão talvez seja quem é aquele “Nós”? Índios genéricos das Américas? Grupos específicos? 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 todo mundo pensa a mesma coisa? Homens e mulheres têm a mesma visão? Velhos e jovens fariam do mesmo modo? E assim por diante. Enfim, você tenta solucionar antigos problemas dando voz aos indígenas, porém encontra novos: quem tem legitimidade para falar com a voz indígena? Quem vai escolher o “bom nativo”? Será que a polifonia no museu vai apagar a polifonia nos grupos? E como lidar com as censuras que podem advir do fato de não se querer expor para o resto do mundo certos aspectos julgados problemáticos?

Ocorrem também, nessas situações de cocuradoria, conflitos práticos e políticos. Um caso emblemático foi o da exposição *African Voices*, no National Museum of Natural History, em Washington, que gerou tensões sobre como apresentar a história da África. Alguns grupos queriam que a visão afrocentrista ordenasse a narrativa, criando conflito com os curadores do museu. Essas transformações levantam questões fascinantes.

Proa: Como estão, hoje, as relações entre antropologia e museologia e o que uma área de conhecimento pode oferecer à outra? Quais as especificidades da abordagem antropológica dos museus?

Benoît: Quando a antropologia nasceu, o museu era o lugar de onde se falava e onde se produzia conhecimento antropológico. Servia não apenas para divulgar os conhecimentos sobre os Outros, mas para produzi-los e ordená-los, num projeto enciclopédico⁵. O museu não podia ser um objeto de estudo para a antropologia, porque era o próprio locus da antropologia. O fato de a disciplina ter saído do museu e se afastado dele (ou ter sido expropriada dele) permitiu um olhar de fora, como um objeto de interesse, enquanto expressão material de certas propostas e ideias. O museu é a materialização de uma cosmologia, de um modo de olhar para o mundo. Para conseguir analisar como ele constrói o mundo, é preciso primeiro sair do museu. A antropologia, de fora do museu, toma-o como objeto de estudo, da mesma forma que faria com qualquer outro objeto. No meu caso, eu não tinha ligação nenhuma com o Musée du Quai Branly, nem com o Musée de l’Homme, e isso me deu liberdade para escrever meu livro.

Na realidade, a coisa é um pouco mais complexa: por um lado, há antropólogos dentro de museus; por outro, é claro que a antropologia e os museus compartilham certos princípios e evidências, por causa da origem comum. Mas, de forma geral, a proposta da antropologia dos museus é tentar criar distância em relação aos museus através de um olhar comparativo e histórico. Quando você visita um museu, pelo fato de ser uma experiência física e sensorial, ele se impõe a você como evidente. É difícil ser crítico no momento da visita, e ir além do “gosto ou não gosto”. Para tomar distância, é preciso comparar com outros museus, em outros lugares. E se perguntar: hoje é assim, mas como foi há trinta, cinquenta, cem anos atrás, por exemplo?

Quando a antropologia se distancia e olha o museu como algo que fala sobre nós, o que ela produz pode ser interessante, também, para os museólogos e para quem trabalha dentro do museu. Às vezes, eles apreciam esse olhar crítico, mais distante. Porque quem está dentro tem que resolver uma série de problemas urgentes relativos à iluminação, à proteção das obras, ao orçamento, etc. Dificilmente esse profissional tem condições de se desvencilhar da sua vivência cotidiana e da construção teórica que perpassa o museu.

Houve uma mesa-redonda na França, alguns anos atrás, sobre o tema: "Qual o papel dos antropólogos nos museus?"⁶. O Musée de l'Homme, em Paris, era o museu dos antropólogos: eles faziam a curadoria e eram responsáveis pela coleção. Já o Quai Branly, que herdou seu acervo, separou as coisas. Ensino e pesquisa constituem um setor específico do novo museu, uma espécie de reserva para os antropólogos. A curadoria é outro departamento e a diretoria outra instância, em que a experiência em administração pública é que conta. O fato é que, na França, a voz dos antropólogos tornou-se fraca ao longo do tempo. O Musée de l'Homme, nos anos 1930, era muito moderno, mas, desde então, pouco mudou. Portanto, surgiu a proposta de um museu "dos Outros", como o Branly, em razão de os antropólogos não mostrarem interesse em propor novas maneiras de lidar com aquele acervo e por terem abandonado o estudo da "cultura material".

Ainda pensando nas relações possíveis entre as Ciências Sociais contemporâneas e as exposições, tive a oportunidade de organizar, em parceria com a saudosa Lygia Sigaud, uma pesquisa coletiva sobre acampamentos e assentamentos na Zona da Mata de Pernambuco, que deu origem à exposição *Nous sommes devenus des personnes. Nouveaux portraits du Nordeste brésilien* [Nós passamos a ser gente: novos retratos do Nordeste brasileiro], apresentada em Paris e Dijon. Nossa proposta era traduzir um trabalho etnográfico em uma exposição, a partir de fotografias e análises de documentos.⁷ Esse é um dos modos pelos quais os antropólogos podem atuar. Outra versão dessa exposição, de menor escala, foi organizada em Rio Formoso, em 2006, com o título *A gente passou a ser gente. Retratos das transformações sociais em Rio Formoso e Tamandaré, 1997-1999*. Foi no mesmo lugar em que se desenvolveu a pesquisa, para as próprias pessoas que estavam nas fotos. Ou seja, a exposição, que na França assumiu feições etnográficas, ali tornou-se um episódio da história local. Para mim, deveria ser obrigatório a toda exposição etnográfica ficar em cartaz, de algum modo, no local de onde provém o material da pesquisa.



Seu Gildo e o filho, dona Morena, e deu Zeca visitando a exposição *A gente passou a ser gente*, Rio Formoso, nov. 2006 (foto no painel: Seu Zeca construindo sua casa, 1999). Foto de B. de L'Estoile.

Proa: Como foi a reação das pessoas em Rio Formoso?

Benoît: Foi interessante, primeiro porque as formas de percepção das fotografias não são as mesmas quando se trata de “conhecidos”. Em segundo lugar, os meus interlocutores nunca tinham ido a um museu. Notava-se, portanto, uma mistura de orgulho, ao se reconhecerem nas fotos, e de estranheza, como se ficassem “fora de lugar”. Até então, naquele museu, só havia fotos dos padres da cidade, de prefeitos, etc. Como os assentados normalmente ficam na periferia, sua inclusão no museu teve um peso simbólico. Depois da exposição, distribuí as fotos para seus “donos” (a pessoa retratada, ou alguém que tinha alguma relação com o tema da foto), que agora as guardam em casa, numa nova apropriação. Muitos colocaram as fotos nas paredes de sua casa. As fotos estão inseridas numa relação de dom e troca⁸.

Existe uma multiplicidade de outras contribuições possíveis, por parte dos antropólogos, que não apenas trazem para o museu o olhar etnográfico e a sensibilidade com as relações sociais e interpessoais, como podem contribuir para inventar novos modos de relacionar os objetos, os produtores dos objetos e os visitantes do museu. No Pitt Rivers Museum, em Oxford, numa vitrine dedicada à indumentária norte-americana, há uma foto antiga de uma reserva no Canadá, acompanhada do seguinte texto: “Uma cópia desta foto foi enviada à tribo. Eles pediram que a foto seja mostrada com os nomes deles, para que você saiba quem são...”. Trata-se de outra forma de interpelar o público, por meio da mensagem dos descendentes das pessoas representadas na foto, que se dirigem aos visitantes do museu. Assim, o estabelecimento de uma nova relação, atual, no presente, remete a uma relação do passado.

Proa: Algum museu brasileiro chamou sua atenção, em particular, ou algum projeto expositivo?

A mostra Brasil 500 anos foi bastante impactante. Lembro da cenografia da Bia Lessa, contrastando com a apresentação estática e estereotipada do barroco brasileiro como exuberância tropical, em Paris, no ano anterior... No Ibirapuera, Bia Lessa colocou vídeos de pessoas falando de suas relações com os santos hoje, sugerindo, assim, a força religiosa das imagens barrocas; de Maria Bethania lendo os sermões do padre Vieira, e do destaque dado às continuidades entre procissões católicas e desfiles de Carnaval. Para mim, esse foi realmente um modelo de exposição, que deu vida às imagens, sugerindo como elas são foco tanto de discursos eruditos como da religiosidade popular. Além disso, visitei, em 2011, no Rio de Janeiro, a exposição Plural como o universo, produzida pelo Museu da Língua Portuguesa, de São Paulo, que conseguiu traduzir espacialmente a poesia de Fernando Pessoa, por exemplo, com a projeção numa caixa de areia do poema “Ô, mar salgado, quanto do teu sal são lágrimas de Portugal?”. Em outro gênero, gostei bastante do pequeno Museu do Círio de Nazaré em Belém (PA), que, por meio de objetos e vídeos, consegue transmitir os significados desse ritual para os habitantes da região.

Na verdade, não era minha proposta fazer uma pesquisa sobre museus no Brasil. Há pessoas, aqui, que fazem isso muito bem. Mas visitei um número razoável de museus brasileiros e gostaria de desenvolver um trabalho comparativo. Gostaria de poder fazer um trabalho sobre as variações nos modos de apresentar a cultura e a arte popular em vários lugares. Seria fascinante comparar, por exemplo, diferentes maneiras de expor as figuras de cerâmica na tradição de Mestre Vitalino, criadas no Alto do Moura, na periferia de Caruaru. Aliás, o local agora se transformou em destino turístico, anunciado como “o maior centro de artes figurativas das Américas”, conforme uma qualificação da Unesco orgulhosamente proclamada numa placa na entrada da cidade. A ideia seria analisar como cada um dos espaços e instituições mostra essa cerâmica: as salas de exposição e venda dos ceramistas mais individualizados e reconhecidos, como Marliete ou Manuel Eudócio; as lojas de artesanato, que vendem a produção mais comum no Alto do Moura; o Centro de Artesanato de Pernambuco, em Bezerros, no Agreste, que expõe o seu acervo ali, mas vende a produção em outra parte; o Museu do Homem do Nordeste, em Recife, voltado para a “cultura nordestina”; a Casa da Cultura, que atende aos turistas mais apressados; o Museu do Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, que mantém um espaço expositivo muito bonito e tem também uma loja; o Museu Casa do Pontal, de arte popular brasileira, fruto do gosto do colecionador francês Jacques Van de Beuque; a loja tradicional Pé de Boi, ainda no Rio de Janeiro; ou as exposições “para inglês ver”, como Viva o povo brasileiro, organizada no Aeroporto Santos Dumont na ocasião da ECO-92.

Seria igualmente interessante comparar as representações do Brasil produzidas para exportação, com aquelas criadas para o consumo interno. A cultura popular produzida nacionalmente passou a fazer parte de exposições internacionais. Em 2005, durante o ano do Brasil na França, o que se levou foi arte indígena, arte afro-brasileira, folclore e arte barroca – elementos eleitos pelos intelectuais modernistas dos anos 1920 e 1930. Isso passou a ser o que o Brasil oferece para o

exterior e o que o europeu espera. Outro caso foi a exposição Yanomami, espírito da floresta, na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, que teve como curadores o antropólogo Bruce Albert e Hervé Chandès, de grande impacto na França, apresentando o mundo Yanomami na linguagem da arte contemporânea. Curiosamente, a mesma mostra passou despercebida no meio da arte contemporânea brasileira, quando foi apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Essas diferenças me interessam. Tentar entender por que a mesma exposição funcionou em um lugar e não funcionou em outro, quais representações dos índios e do Brasil são esperadas pelos brasileiros e pelos estrangeiros.

Proa: No Brasil, os museus indígenas estão se multiplicando. Você observa isso em outras partes do mundo?

Benoît: Tive a oportunidade de visitar o Centre Culturel Tjibaou, em Nouméa, na Nova Caledônia, uma realização do arquiteto Renzo Piano, assessorado pelo antropólogo Alban Bensa¹⁰. Trata-se de um centro financiado pelo Estado francês, mas dirigido por intelectuais Kanak, que teve um papel importante no reconhecimento da presença indígena, inclusive pelos descendentes dos antigos colonos. Seria interessante uma comparação com o National Museum of the American Indian, em Washington, e com museus indígenas no Brasil. Mas, infelizmente, conheço esse cenário apenas de segunda mão; não pude ainda conhecer iniciativas como o Museu Maguta, criado pelos Ticuna no Amazonas.

No Brasil, há uma política atual que apoia explicitamente a criação de “museus de comunidade”. A tônica é a crítica ao modelo dos museus nacionais, que impõem a palavra de cima, que falam a partir do Estado. O fomento a museus que “vêm de baixo” tentaria contornar esse problema, mas, na verdade, eles necessitam de mediadores ligados ao Estado. O Museu da Maré, por exemplo, era para ser um centro de memória, no entanto se transformou em museu a partir da intervenção de mediadores. A criação dos museus “de baixo” não brota como uma flor, há sempre mediações entre as “comunidades” e o Estado. Isso cria um mercado novo para os profissionais da área. Aliás, é impressionante o crescimento de programas de graduação em Museologia no Brasil. Esse processo é muito rico, porém ainda é cedo para avaliar.

Proa: Em 2011, o senhor está passando alguns meses no Brasil e colaborando com antropólogos do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Para finalizar, poderia falar um pouco de sua relação com o Brasil e de como sua estada aqui tem influenciado sua maneira de fazer antropologia e/ou de pensar sobre a representação do Outro?

Benoît: Essa estada no Brasil não é a primeira. Já passei dezoito meses no Rio de Janeiro, entre 1992 e 1993. Isso foi determinante na minha trajetória. A definição das disciplinas e as relações que estabelecem entre si não são as mesmas em todos os países. Na França, eu tinha estudado com Pierre Bourdieu¹¹, e me definia mais como sociólogo, até porque a etnologia francesa, na

época, tinha um viés exotizante marcado, sobretudo em comparação com a antropologia social em países como o Brasil e a Inglaterra, e eu trabalhava sobre os contrastes entre a antropologia francesa e a britânica. O que encontrei no Museu Nacional, na UFRJ, naquele momento, foram antropólogos que tinham um diálogo criativo com a tradição francesa, em particular Bourdieu, em associação com as tradições da antropologia britânica e norte-americana. Minha relação com o Brasil foi determinante nas minhas opções, no meu modo de fazer antropologia e nas leituras que fiz. Sempre tive um diálogo muito forte com os antropólogos do Museu Nacional, mas também de outros lugares. Participei da ABA [Associação Brasileira de Antropologia] em 2000 e 2002.

Na própria gênese do meu livro *Le Goût des Autres*, a passagem pelo Brasil foi fundamental. O descompasso que percebia entre as conversas com meus interlocutores no campo e as representações dominantes nos museus etnográficos me levou a querer entender esses museus. Mesmo se o estudo do museu não faz parte dos interesses da maior parte dos antropólogos do Museu Nacional, o fato de estar lá dentro certamente me influenciou.

Na segunda estada, percebi que o Brasil mudou bastante, a antropologia cresceu em termos de volume de trabalho, de projeção internacional e continua original. No campo dos museus e do patrimônio, os antropólogos ocupam, aqui, um espaço muito maior do que na França. O atual diretor do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) é antropólogo; Regina Abreu estuda os museus como antropóloga, mas também forma na UniRio gente que vai trabalhar nos museus. A antropologia, aqui, me parece mais envolvida na produção dos museus e na formação dos funcionários dos museus do que na França, onde a formação de curadores se faz principalmente a partir da história da arte. No Brasil, observa-se maior permeabilidade entre a academia, o mundo dos museus e da cultura e as ONGs.

Não posso deixar de agradecer ao CNPq pelo privilégio de poder reforçar essa proximidade com a antropologia brasileira. Durante muitos anos, mantive uma parceria de pesquisa e amizade com Lygia Sigaud, que, infelizmente, faleceu em 2009. Continuo agora minha pesquisa na Zona da Mata de Pernambuco, sobre a transformação do mundo dos engenhos no mundo dos assentamentos, para entender como as relações interpessoais se reorganizam em novos quadros políticos, sociais e jurídicos. No semestre passado, dei uma disciplina sobre as comparações na antropologia junto com Federico Neiburg. Paralelamente, tenho me esforçado em reafirmar vínculos com o pessoal que trabalha com antropologia da arte e dos museus, no Ibram, nos próprios museus e nas universidades. Participei de seminários e dei palestras em Porto Alegre, Belém, Recife, e agora em Campinas. É um diálogo ao qual pretendo dar continuidade nos próximos anos.

Proa: E nós esperamos que este diálogo se mantenha e se fortaleça! Muito obrigado, professor.

¹ O roteiro de perguntas da entrevista foi elaborado em conjunto com os demais membros do Comitê Editorial da revista Proa, a quem apresentamos nossos sinceros agradecimentos.

² CHEVALLIER, D. Collecter, exposer le contemporain au Mucem. *Ethnologie française*, XXXVIII, pp. 631-37. 2008.

³ Disponível em: http://www.men.ch/figures_artifice/index.html

⁴ Sobre o trono bamum, ver "Appropriation and reappropriation of exotic artefacts", em: <<http://www.artsetsocietes.org/a/a-delestoile.html>>.

⁵ Ver, a respeito, L'ESTOILE, B. de. O arquivo total da humanidade: utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa. In: *Horiz. antropol.*, out. 2003, v. 9, n. 20. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832003000200014>>.

⁶ *Ethnologie et musée: un débat en cours*. In: *Ethnologie française*, 2008, n. 4.

⁷ Ver, a respeito, <<http://www.diffusion.ens.fr/bresil/>>. Em paralelo, Lygia Sigaud organizou, no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, a exposição *Lonas e bandeiras em terras pernambucanas*, cujo site trilingue lamentavelmente ficou desativado.

⁸ Cf. L'Estoile, B. de. *Fotografia e pesquisa de campo*. In: SIGAUD, L. & L'ESTOILE, B. de. *Ocupações de terra e transformações sociais*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, pp. 21-28.

⁹ Disponível em: <<http://www.visitefernandopessoa.org.br/>>

¹⁰ Cf. Bensa, A. O antropólogo e o arquiteto: a construção do Centro Cultural Tjibaou. In: L'ESTOILE, B. de; NEIBURG, F. e SIGAUD, L. (Orgs.). *Antropologia, impérios e Estados nacionais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2002.

¹¹ Cf. L'ESTOILE, B. de. *Entrar no jogo: a ciência como crença*. In: ENCREVÉ, P.& LAGRAVE, R. M. (Orgs.). *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

