

# Museus como zonas de contato

**James Clifford**

*Tradução*

**Alexandre Barbosa de Souza  
e Valquíria Prates**

*Revisão técnica*

**Diogo de Moraes**

James Clifford (1945-) é um estudioso estadunidense, que em seu trabalho interdisciplinar mescla perspectivas de história, literatura e antropologia. Professor universitário e autor de vários livros amplamente citados e traduzidos, seu trabalho tem suscitado debates críticos nas áreas de literatura, história da arte, estudos visuais e na antropologia cultural. (N. dos T.)

Texto originalmente publicado no livro *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, em 1997, pela Harvard University Press de Cambridge e Londres. O texto compõe o capítulo 7 do livro. (N. dos T.)

No início de 1989, eu estava sentado junto a uma mesa no porão do Museu de Arte de Portland, Oregon<sup>a</sup>. Cerca de vinte pessoas tinham vindo conversar sobre a coleção de arte Indígena da Costa Noroeste do museu. O grupo incluía membros da equipe do museu, vários antropólogos conhecidos e especialistas na arte da Costa Noroeste, e um grupo de velhos tlingit<sup>b</sup>, acompanhados por dois jovens tradutores tlingit. Eu estava lá como “consultor”, parte de uma bolsa que apoiava aqueles procedimentos.

A Coleção Rasmussen<sup>c</sup> do museu fora adquirida na década de

- a O Portland Art Museum foi fundado em 1982, como fruto do empenho de sete lideranças culturais e do comércio interessadas em criar um museu acessível a todos os cidadãos de Portland. Para conhecer o museu e suas coleções acesse: <<http://portlandartmuseum.org/>>. (N. dos T.)
- b Povo nativo norte-americano, os Tlingit vivem na faixa litorânea e ilhas no Pacífico próximas à região que vai do sudeste do Alasca ao norte da Colúmbia britânica, no Canadá. Desde sempre, vivem da pesca e caçam focas e lontras-marinhas, coletam frutas silvestres e raízes, constroem casas em que se abrigavam diversos grupos familiares com a madeira proveniente de árvores de cedro. Seu contato com europeus e norte-americanos aconteceu no século XVIII, quando chegaram os primeiros exploradores russos, que com sua presença causaram a morte de mais da metade da população indígena devido a doenças como varíola e tuberculose. A chegada de norte-americanos em busca de ouro, quando a Rússia vendeu o território do Alasca aos Estados Unidos em 1867 levou o grupo a se concentrar em pequenos trechos de terra, como forma de resistência. Com o propósito de recuperar suas terras, em 1912, os tlingit formaram o grupo chamado *Fraternidade Nativa do Alasca*, conquista que aconteceu muito mais tarde, em 1971, com a devolução de 18 milhões de hectares de terra aos tlingits e outros povos do norte. No início de nosso século, cerca de 9 mil tlingit viviam no Alasca, e cerca de mil no Canadá. (N. dos T.)
- c A Coleção Rasmussen pode ser acessada no website do museu: <<http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=261435;type=801>>. O colecionador que a reuniu, Mr. Axel Rasmussen (1886-1945), foi um entalhador norte-americano interessado na cultura indígena. Formou sua coleção de arte indígena norte-americana durante o período em que se tornou supervisor escolar no Distrito Skagway, na Costa Oeste do Alasca. De acordo com Robert Tyler Davis, no livro *Native Arts*, um profundo encantamento diante do refinamento da artesanaria da comunidade levou Rasmussen a uma convivência constante, que se desenvolveu como amizade com os tlingit. Havia por parte deles o reconhecimento dos serviços prestados pelo entalhador, que os oferecia à comunidade em situações de celebração ou ritual, sempre que demandado. Rasmussen anunciava a todos o desejo de criar um museu local, uma vez que antecipava o que poderia vir acontecer – e aconteceu: os conhecimentos artesanais do grupo foram se

1920 no sul do Alaska e na costa do Canadá. Por muito tempo ficou exposta de maneira discreta, sem graça, um tanto excessivamente “etnográfica”, e já havia passado da hora de uma nova instalação. O diretor do Instituto de Artes de Portland, Dan Monroe, que havia trabalhado com tribos nativas do Alaska, tomou a decisão incomum de convidar um grupo representativo de autoridades tlingit, velhos líderes de clãs importantes, para participar da discussão.

No porão do museu, os objetos da coleção foram retirados, um por um, e apresentados aos velhos tlingit para algum comentário: uma máscara de corvo, uma máscara cravejada de abalone, um chocalho entalhado... O que se seguiu foi uma série de complicadas e comovedoras performances, ora sérias, ora divertidas.

A equipe curatorial aparentemente esperava que a discussão se concentrasse nos próprios objetos da coleção. Eu, desde o início, contava que os velhos fariam comentários detalhados, contando-nos, por exemplo: essa máscara era usada assim, era feita disso e daquilo; este é o poder disso para o clã, nossas tradições, e assim por diante. Na verdade, os objetos não tiveram muitos comentários diretos dos velhos, que tinham sua própria agenda para aquele encontro. Eles se referiram aos artefatos com apreço e respeito, mas aparentemente só os usavam como *aides-mémoires*, pretextos para contar suas histórias e cantar suas canções.

Canções foram cantadas e histórias contadas de acordo com os cristalinos protocolos que regem a autoridade de alguns indivíduos e clãs, regras que estabelecem direitos de apresentação. Um velho representante de um clã apresentava suas canções e histórias; depois outro velho de outro clã agradecia e retribuía. O evento inteiro tinha uma dimensão cerimonial, pontuada por intensa emoção, silêncios, e risadas. Os objetos da Coleção Rasmussen, foco da consulta, foram deixados – ou pelo menos foi o que me pareceu – de lado. Por longos períodos ninguém prestou qualquer atenção aos objetos em si. As histórias e as canções roubaram a cena.

Amy Marvin disse que as orações que ela cantava faziam-na “balançar”, “como em um barco”, e assim ela era capaz de contar histórias. Ela começou de repente, parecendo procurar pontos em uma paisagem familiar; lugares “lá longe”... Ela contou a “História da Baía dos Glaciares”, sobre uma aldeia coberta de gelo: uma sensação de uma grande perda. Ela cantou uma música que lembrava isso. “Onde está a minha terra?” “Não verei minha aldeia nunca mais...” Ela se referia ao dia anterior, quando um tambor de pele de orca foi trazido – um tambor que o clã não sabia que havia sido preservado. Um momento bastante pesado, ela disse. Jimmy George, um velho de quase noventa anos, contou a história da baleia assassina, que pertencia ao seu clã... história que uma vez ele contou no parque Sea World de San Diego. Ela agradeceu.

A história da Baía dos Glaciares está ligada ao território atual onde ela vive, perto de Hoonah, Alaska. Isso ficou explícito quando Amy Marvin associou a perda das terras da tribo na história às atu-

perdendo e a cultura da comunidade aos poucos se tornou enfraquecida. Da relação de afeto vivenciada, surgiu a coleção, que foi adquirida pelo *Portland Art Museum* após a morte de Axel Rasmussen. (N. dos T.)

ais políticas do Serviço Florestal que regulam seu uso.

Uma máscara representando um polvo foi trazida. Então ela contou uma história a respeito de um polvo, um monstro enorme que bloqueava toda a baía com seus tentáculos e impedia o salmão de entrar na baía. (Todas as histórias eram contadas em tlingit com tradução e explicação dos participantes mais jovens – elaboradas performances, por vezes interrompidas por diálogos.) O herói tlingit precisava lutar e matar o polvo para deixar o salmão entrar na baía, salmão que é o principal alimento do grupo. O herói abre a baía de modo que o grupo possa viver. E, ao final da história, o polvo se metamorfoseou nas agências estaduais e federais que restringiam no presente os direitos dos tlingit de pegar o salmão, segundo a tradição.

Tal como foram apresentados no porão do museu, as histórias e mitos “tradicionais” sugeridos pelos velhos objetos do clã acabaram se revelando histórias específicas com significados presentes nas lutas políticas concretas.

Um dos tlingit mais jovens disse: *Um dia voltaremos a pescar lá.* E um velho, Austin Hammond, falando pela Casa Corvo em Haines, Alaska, defendeu Amy Marvin, dizendo que ele sentiu as emoções dela enquanto ela falava. Ele disse isso chorando. A história da Baía dos Glaciares lembrou, ele disse, de como ele costumava pescar e colocar armadilhas lá. *Agora o mesmo monstro estava vindo por baixo da nossa canoa outra vez. A terra está sendo tirada de nós, e é por isso que ele estava contando aquilo. Eles já estavam afiando as facas, por assim dizer. Palavras têm essa força,* ele disse.

Ela agradeceu pelas palavras dele: *as palavras devem ser captadas,* ela disse. Então Austin Hammond contou sobre o cobertor de polvo feito por seu pai (que não estava na coleção do museu), sobre o poder desse cobertor. *Estamos contando essas coisas para vocês,* ele disse *aos brancos reunidos. Esperamos que vocês nos apoiem depois.*

Lydia George, do conselho municipal, relatou em detalhes a situação atual das reivindicações de terra. Ela enfatizou que diferentes clãs e lugares se unem nessas lutas. Ela evitou fazer generalizações sobre os “tlingit”.

Austin Hammond nos contou uma longa história sobre um Corvo, tendo o cobertor de seu pai estendido à sua frente. Ele falou em grande detalhe sobre os diferentes tipos de peixe, os momentos específicos de cada um deles entrar na baía e nos rios. Ele contou como o Corvo é quem determina essas coisas – todos os tipos de salmão, as regras do comportamento do salmão, e da nossa pesca. *Por que eu estou contando isso?*, ele mesmo perguntou. *Quatro pessoas de Washington, D.C., vieram para a nossa convenção. Disseram que nós estávamos tirando todo o salmão. Eu contei a história – de como o Corvo trabalhou no salmão para todo mundo aqui na nossa terra.*

Um casaco de contas estava à mesa. Austin Hammond contou uma “história da Bíblia” – uma história de Corvo que lembrava remotamente Jonas e a Baleia. *Nós não temos escrita,* ele disse, *então fizemos cópias em nossas roupas, cobertores.* Ele agradece a outro velho pela permissão de contar a história. Nela, o Corvo pousa no espiráculo da baleia, faz ali um pequeno forno, e cozinha o salmão que a baleia engoliu. Mas o Corvo não consegue mais sair dali. O que era humorístico vira tragédia. *Para nossos irmãos brancos aqui,*

Hammond disse, *nossas orações são como as do Corvo. Quem cortará a baleia para nós sairmos? Precisamos de todos os nossos ancestrais, pois a nossa terra está sendo tomada de nós. Nossas crianças... quem cuidará delas? Talvez vocês possam nos ajudar, ajudem-nos a abrir a baleia. É assim que eu me sinto.*

Com tristeza, ele contou que vive sozinho na casa de seu clã. Ele invocou os avós e ancestrais, então cantou uma música composta por seu tio, Joe Wright, emendando uma parte dela em seu discurso urgente. *Estamos perdendo nosso território*, ele disse, *então eu canto essa canção.*

Mais discursos, mais histórias, e explicações se seguiram – respostas formais aos falantes. Depois do almoço, o clima estava mais leve: foram entoadas canções de amor, temperadas com humor rançoso e indiretas. Todos puderem cantar essa. Um jovem tlingit explicou que nas festas e celebrações existe um lado pesado – lidar com a perda, com os ancestrais, com a escolha dos nomes – e um lado leve: humor e expressões de amor de uns pelos outros.

O processo continuou por três dias, com objetos da Coleção Rasmussen sobre as mesas ou dentro de caixas.

## Reciprocidades

A experiência de “consulta” deixou a equipe do Museu de Arte de Portland com dilemas difíceis. Ficou claro que do ponto de vista dos velhos tlingit os objetos colecionados não eram essencialmente “arte”. Eles se referiam aos objetos como “registros”, “história” e “lei”, inseparáveis dos mitos e histórias, expressando lições de moral atuais com força política atual. O museu ficou claramente convencido de que as vozes dos velhos tlingit deviam ser apresentadas ao público quando os objetos fossem expostos. Essa exigência pressupunha um genuíno grau de confiança, uma vez que muitas daquelas histórias e canções eram propriedade daqueles tlingit. Seriam necessárias permissões específicas. Na verdade, um acordo prévio estipulava que qualquer informação revelada durante a consulta seria controlada conjuntamente pelo museu e pelos velhos tlingit. Em mais de uma ocasião durante aqueles procedimentos, o museu foi advertido diretamente: *Nós estamos correndo o risco de confiar coisas importantes a vocês. É importante que isso seja registrado para a posteridade. O que vocês vão fazer com o que nós lhes dermos? Nós estaremos prestando atenção.*<sup>1</sup>

A equipe do Museu de Portland fez realmente questão de que a administração da Coleção Rasmussen incluísse comunicações recíprocas com as comunidades cuja arte, cultura e história estavam em questão. Mas será que conseguiriam conciliar os diferentes tipos de significado evocados pelos velhos tlingit com os significados impostos pelo contexto de um museu de “arte”? Até que ponto seriam capazes de descentralizar os objetos físicos em favor de uma narrativa, de uma história, de uma política? Existiria alguma estratégia capaz de expor uma máscara simultaneamente como uma composição formal, um objeto de funções tradicionais específicas na vida do clã ou da tribo, e ao mesmo tempo como algo que evocasse uma história atual de luta? Quais significados deveriam ser enfatizados? E quais comunidades tinham o poder de determinar a ênfase escolhida pelo museu? O museu deveria agora consultar indivíduos com autoridade

no clã associados a outros objetos tribais da coleção – kwagiulth, haida, tsimshian? Seria possível estabelecer relações de confiança com todos os grupos e indivíduos relevantes? Até que ponto o processo inteiro dependia de contatos pessoais específicos? Como seria possível, nessa relação, lidar com conflitos internos das comunidades tribais contemporâneas? (Os velhos tlingit que vieram a Portland não representavam todos os clãs associados aos objetos.) Quanta discussão e negociação seria o suficiente? E quanto dinheiro um único museu esperaria receber em apoio a tais atividades? Não posso me alongar sobre as contingências pessoais, institucionais e financeiras que atrasaram a reinstalação da Coleção Rasmussen. Basta dizer que as escolhas impostas pelos velhos tlingit permanecem sem solução, suas propostas (e desafios) sem resposta.<sup>2</sup>

Conforme o encontro prosseguia, o porão do Museu de Arte de Portland foi se tornando algo mais do que um lugar de consulta ou pesquisa; aquele local se tornou uma *zona de contato*. Tomo emprestado o termo de Mary Louise Pratt. Em seu livro *Imperial Eyes: Travel and Transculturation* [Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação] (6-7), ela define “zona de contato” como o “espaço de encontros coloniais, o espaço onde povos geográfica e historicamente separados entram em contato uns com os outros e estabelecem relações concretas, geralmente envolvendo condições de coerção, desigualdades radicais e conflitos irredutíveis.” Diferentemente do termo “fronteira”, que se “baseia na perspectiva da expansão europeia (a fronteira só é uma fronteira em se tratando da Europa)”, a expressão “zona de contato”

é uma tentativa de invocar a co-presença espacial e temporal de sujeitos anteriormente separados por disjunções geográficas e históricas, e cujas trajetórias agora se cruzam. Ao usar o termo «contato» pretendo enfatizar as dimensões interativas, improvisadas, dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difusionistas de conquistas e dominações. Uma perspectiva de «contato» destaca como os sujeitos são constituídos e as relações que têm uns com os outros. Ela enfatiza a co-presença, a interação, inter-relacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas.

Quando os museus são vistos como zonas de contato, sua estrutura organizacional enquanto *coleção* se torna uma *relação* atual, política e moral concreta – um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões e concessões de lado a lado. A estrutura organizacional de um museu-enquanto-coleção funciona como a fronteira de Pratt. Um centro e uma periferia são assumidos: o centro como ponto de reunião, a periferia como área de descoberta. O museu, geralmente localizado em uma cidade metropolitana, é o destino histórico das produções culturais cuidadosa e autoritariamente salvaguardadas,

cuidadas e interpretadas<sup>d,3</sup>

O que se passou no porão do Museu de Portland não era redutível a um processo de aconselhamento ou informação sobre uma *coleção*. E aconteceu mesmo um certo excesso de consultas. Uma mensagem foi passada, apresentada, dentro de uma história concreta de contato. Tal como foi evocado no porão do museu, a história tlingit não iluminou ou contextualizou essencialmente os objetos da Coleção Rasmussen. Mais do que isso, os objetos provocaram (propiciaram, deram voz a) histórias concretas de lutas atuais. Do ponto de vista do museu colecionador e do curador consultado, esta era uma história de rupturas que não podia ser restrita a fornecer *contextos* tribais do passado aos objetos. O museu foi lembrado de uma noção de responsabilidade, enquanto administrador dos objetos do clã. (O repatriamento, na ocasião, não era uma questão explícita.) O museu foi solicitado a assumir responsabilidades de um modo que ia muito além da conservação. O museu foi convocado a agir em favor das comunidades tlingit, não simplesmente a representar a história dos objetos tribais completa e precisamente. Uma espécie de reciprocidade foi reivindicada, mas não como um toma-lá-dá-cá que poderia levar a um acordo final de pensamentos, uma reunião que apagaria as discrepâncias e a atual desigualdade de poder das relações de contato.

Antes de explorarmos essa reciprocidade desigual, é importante nos darmos conta dos limites da perspectiva de contato que estou desenvolvendo aqui. Por exemplo, algo do que ocorreu em Portland certamente não era essencialmente um trabalho de zona de contato. Certas canções, discursos, histórias e conversas eram performances entre os próprios tlingit, não dirigidas ao museu e suas câmeras, mas um trabalho interno do próprio clã – o que deveria ser feito se os objetos fossem abordados de todo modo. (Essa dimensão era bastante obscura para mim na posição marginal em que me encontrava.) Sobretudo, embora não se possa separar uma história de perdas, deslocamentos e reconexões, do significado das máscaras, tambores e vestimentas exibidos aos velhos do clã, seria errado reduzir os significados tradicionais dos objetos, os sentimentos profundos que eles ainda evocam, a reações de “contato”. Se uma máscara evocava um avô ou uma velha história, ela também devia incluir sentimentos de perda e luta; mas também devia incluir o acesso a uma poderosa continuidade e conexão. Dizer que (dada a experiência colonial destrutiva) todas as memórias indígenas devem ser afetadas por histórias de contato não é o mesmo que dizer que essas histórias as determinam ou que as esgotam. O presente “tribal” é um tecido e alguns de seus fios se estendem desde muito antes (e depois) do encontro com as sociedades brancas – encontro que pode parecer interminável mas que é na verdade descontínuo e, em alguns aspectos, terminável.<sup>4</sup> Os velhos objetos certamente evocaram essas outras histórias (memórias, esperanças, tradições orais, associadas à terra). Mas na zona de contato do porão do Museu de Portland os significados dirigidos aos interlocutores brancos foram essencialmente relacionais: “Isto

d Há que se lembrar aqui as condições em que os objetos foram reunidos por Rasmussen, seu desejo de criar um museu local e sua posterior aquisição pelo museu em Portland. (N. dos T.)

é o que os objetos nos inspiram a dizer em resposta a nossa história compartilhada, os objetivos da responsabilidade e da reciprocidade em curso que adotamos diferentemente.”

Se a *reciprocidade* é uma questão crucial, ela não será entendida da mesma maneira por povos de culturas diferentes em relações de poder assimétricas. A reciprocidade nas exigências dos tlingit de ajuda não envolvia, como em uma transação comercial, o objetivo de serem pagos, encerrando outras obrigações. Mais do que isso, a intenção era desafiar e retrabalhar uma relação. Os objetos da Coleção Rasmussen, mesmo tendo sido justa e livremente comprados e vendidos, jamais poderiam ser inteiramente possuídos pelo museu. Eles eram lugares de negociação histórica<sup>e</sup>, ocasiões de um contato concreto e atual.

Em *Paradise*, texto que compõe o capítulo 6 do livro *Rotas: viagem e tradução em fins do século XX*, abordei outro espaço e outras práticas museológicas em uma perspectiva de contato. Lá, o Museum of Mankind [Museu da Humanidade] de Londres foi mostrado em meio a relações potencialmente complexas e assimétricas com grupos e indivíduos das montanhas da Nova Guiné. O museu, ainda que não necessariamente seu curador e etnógrafo, Michael O’Hanlon, desejava estar quite com suas obrigações para com os waghí, cuja cultura e história estavam expostas nas galerias. Mas um olhar para o lado dos waghí na transação, ou pelo menos para as aspirações de certos indivíduos, sugere uma compreensão mais atual, e diferentemente politizada, dessa relação. A “reciprocidade”, um parâmetro para acordos justos, é um termo traduzido, cujo significado depende de situações de contato específicas. Assim, os diferentes contextos e significados do termo, as localizações do poder a partir das quais o termo é usado, devem sempre ser observados. Essas diferenças de localização e significado estavam em questão no porão do Museu de Portland.

Nas zonas de contato, segundo Pratt, grupos separados geograficamente e historicamente estabelecem relações concretas no presente. Não são relações de igualdade, mesmo que processos *mútuos* de exploração e apropriação possam estar em ação.<sup>5</sup> Como já vimos, suposições fundamentais sobre a própria relação – noções de troca, justiça, reciprocidade – podem ser tópicos de luta e negociação. Sobretudo, as zonas de contato são constituídas através de movimentos recíprocos dos povos, não só dos objetos, mensagens, mercadorias e dinheiro. As montanhas da Nova Guiné são distantes de Londres, mas os waghí que cooperaram com O’Hanlon para formar a coleção de “cultura material” para o Museu da Humanidade se sentiam conectados, e até mesmo no direito de visitá-la. A expectativa deles era de que seria organizada uma visita a Londres, semelhante à visita que muitos anos antes seus vizinhos do Monte Hagen, uma trupe de dançarinos, fizeram. Alguns waghí, pelo menos, estavam dispostos a “trabalhar” por seus próprios propósitos nessa zona de contato entre Londres e

e Nessa perspectiva de negociação histórica, é fundamental reconsiderar a ideia implícita em instituições que trabalham para os públicos, na medida em que elas frequentemente desconsideram as necessidades de negociação que surgem quando se trabalha com os públicos e suas referências, necessidades anunciadas e defendidas, decisões e valores. (N. dos T.)

as montanhas da Nova Guiné. O'Hanlon precisou explicar que sua gestão no museu não incluía fundos para tal viagem. Diferenças de poder, controle e detalhamento do orçamento determinavam quem seriam os colecionadores e quem seriam os colecionados.

A Universidade de Stanford também fica longe da Nova Guiné. Recentemente, ali foi o local de um conjunto bastante diferente de relações de contato. Cerca de uma dúzia de escultores da região do rio Sepik viajaram a Palo Alto para esculpir e instalar um jardim de esculturas no campus da universidade. O projeto foi organizado com poucos recursos por Jim Mason, um estudante de antropologia, a partir de pequenas doações e contribuições. Uma vez em Stanford, os escultores ocuparam um bosque do campus central e começaram a trabalhar. Ao longo do verão de 1994, eles transformaram troncos de árvores trazidos da Nova Guiné e algumas rochas trazidas de Nevada em figuras humanas entrelaçadas com animais e desenhos fantásticos. O local de trabalho deles ficava aberto a qualquer um que passasse por ali, e nas noites de sexta-feira o lugar virava uma festa, com churrascos, pinturas faciais, tambores e danças. Os artistas da Nova Guiné ensinaram seus desenhos aos interessados de Palo Alto. Um grande número de pessoas aparecia toda semana para conviver com eles, para fazer arte, e celebrar.

Quando eu os visitei no outono de 1994, os artistas já haviam retornado ao rio Sepik e o "Jardim de Esculturas da Nova Guiné" consistia de várias dezenas de troncos esculpido e pedras espalhadas entre as árvores. Os troncos eram presos por cabos (recentemente um havia sido roubado) e protegidos da chuva por folhas de plástico transparente. As pessoas passavam por ali e retiravam a cobertura plástica de crocodilos e pássaros de longos bicos. Um panfleto informava os visitantes de que o projeto ainda precisava levantar U\$40.000 para a instalação e para o paisagismo. As contribuições sugeridas iam de U\$10.000 para passagens da Nova Guiné a U\$250 por uma samambaia, U\$100 por um refletor, U\$25 de ajuda de custo para as despesas pessoais dos artistas. Enquanto escrevo isto, um ano mais tarde, o jardim vem ganhando forma. Os voluntários fixaram os mastros em cimento e instalaram as esculturas de pedra. Montes de terra e plantas foram trazidos segundo os estilos de paisagismo da Nova Guiné. Os mastros mais altos formavam uma "casa do espírito", enquanto outros mastros retorcidos, alegremente coloridos ou elaboradamente entalhados, e gongos iluminados se espalhavam por todo o jardim.

No Jardim de Esculturas da Nova Guiné, processos interativos foram importantes enquanto produção e coleção de "arte" e "cultura". Embora exista uma longa tradição de trazer povos exóticos para museus, zoológicos e feiras mundias do ocidente, os escultores em Stanford não foram oferecidos como espécimes em exposição. Eles foram apresentados como "artistas" praticantes, não como "nativos". As pessoas podiam, é claro, vê-los como exóticos, mas isso ia contra o espírito do projeto, que convidava as pessoas a participar, financeira e pessoalmente, na feitura do jardim. Os artistas viajantes podiam ir atrás de suas próprias aventuras, reunindo prestígio, informação e diversão, enquanto se mantinha contato com a região do rio Sepik por telefone. Eles fizeram amizades com as várias comunidades em torno de Stanford. Eles foram levados à Disneyland e ao Instituto



Esalen, foram apresentados aos bombeiros locais e aos membros da Igreja Comunitária Africana WO'SE, em Oakland. Centenas de pessoas foram ao aeroporto acompanhar a partida dos artistas. Novas visitas, em ambas as direções, foram planejadas. Um visitante frequente do jardim do campus comentou: “Parece um milagre caído aqui do espaço sideral, dentro dessa comunidade branca e de alta classe.” Um dos escultores disse: “Todas as pessoas que vêm aqui são boas. As pessoas ficam felizes de nos ver, e nos trazem comida” (Koh, 1994: 2B).

Por ora, podemos deixar de lado a importante questão de quem em última análise será dono e usará o jardim, e considerar como o processo interativo de sua feitura abre um espectro diferente de relações se comparado às normalmente praticadas em contextos de coleção e exposição. Richard Kurin (1991) descreve fenômenos similares durante duas exposições/performances feitas no Mall de Washington, D. C., como parte do Festival da Índia de 1985. Os eventos foram intitulados “Aditi: A Celebration of Life” [Aditi: uma celebração da vida] e “Mela! An Indian Fair” [Mela! uma feira indiana]. O primeiro trouxe artesãos da Índia rural e artistas performáticos para o Museu de História Natural; o segundo evento era uma “feira composta por rituais, artesanato, apresentações, comidas e tradições comerciais de uma série de regiões da Índia” (319). Kurin descreve em detalhes muitas maneiras pelas quais os artesãos e artistas de rua modelaram e adaptaram seus contextos “expositivos”. Ele também aborda os diferentes interesses políticos envolvidos – do Smithsonian Institution, do governo indiano e dos artistas de rua da Índia. Estes últimos usaram o reconhecimento obtido pela viagem a Washington para melhorar sua situação empobrecida no país natal, para induzir os políticos a reconsiderar as duras leis anti-mendicância aplicadas aos artistas populares, e em alguns casos, para adquirir títulos de terra. O complexo relato de Kurin sobre os acontecimentos no Mall sugere um espaço utópico de interação e improvisação performativa, definido pelas castas e classes políticas na Índia e pela comoditização das tradições “folclóricas” e “culturais” no mercado geopolítico dos “festivais” nacionais. Imigrantes recentes da Índia para os Estados Unidos que trabalharam como intérpretes e ajudaram nos eventos se viram identificados com as apresentações de rua “vulgares”, das quais teriam vergonha na Índia. Hierarquias de classe e casta se aplainaram, ao menos por algum tempo, pois os artistas eram convidados para fazer refeições nas casas dos intérpretes. O respeito pela diversidade das subculturas indianas foi estimulado. E o museu que patrocinou tudo foi obrigado a modificar seus modos objetificadores de exposição para acomodar os visitantes que acharam que aquilo era apenas mais uma feira, só que desta vez dentro do Mall em Washington, D.C. Como organizador do evento, Kurin se viu entre as necessidades das apresentações e as necessidades de ordem institucional. Diariamente ele pedia aos homens-macaco de Mela para descerem das árvores, com ameaças de prisão pela polícia do parque, mas seus pedidos não “eram vistos nem como avisos oficiais, nem como orientações cênicas, mas como meras falas a serem incorporadas na rotina das apresentações para o deleite do público” (324).<sup>6</sup>

## Explorações

É importante manter as possibilidades de subversão e reciprocidade (ou de mútua exploração relativamente benigna) em tensão com a longa história de exposições do «exótico» no ocidente. Essa história fornece um contexto de duradoura desigualdade de poder dentro da qual e contra a qual se dá o trabalho de contato da viagem, exposição e interpretação. Uma matriz ideológica concreta e atual governa a compreensão dos povos «primitivos» em lugares «civilizados». Como Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña<sup>f</sup> descobriram ao apresentarem uma sátira declarada em que ameríndios “que não foram descobertos” eram confinados dentro de uma gaiola dourada, muitos visitantes tomaram aquilo literalmente. Fusco (1995) distingue uma “outra história” de performances interculturais, que vai dos arauaques raptados por Colombo e os canibais de Montaigne às “aldeias” e “ruas” povoadas nas feiras mundiais, até os ishi no Museu de Antropologia da Universidade da Califórnia. Ela extrapola a história para incluir todas as performances de identidade mais ou menos coagidas: a espetacularização dos “nativos” em documentários ou a coleção de arte (e artistas) “autênticos” do Terceiro Mundo para exposições como “Les Magiciens de la Terre” [Os mágicos da terra] em Paris. Um crescente conjunto de textos começou a fornecer detalhes sobre essa história bastante extensa e contínua dos contatos expositivos (Rydell, 1984; Bradford e Blume, 1992; Corbey, 1993; Fusco, 1995). Essa história revela o racismo, ou na melhor das hipóteses a condescendência paternalista, de espetáculos que ofereciam espécimes mudos, exotizados, para multidões curiosas e excitadas. A degradação era física e também moral, frequentemente resultando na morte imprevista dos viajantes. As exposições eram zonas de contato onde os germes faziam suas próprias conexões.<sup>7</sup>

A ênfase, inteiramente apropriada, na coerção, exploração e incompreensão, contudo, não esgota as complexidades da viagem e do encontro.<sup>8</sup> Montaigne, por exemplo, extraiu mais do que um frisson etnocêntrico de seu encontro com os tupinambá em Rouen. Mesmo os encontros que são etnocêntricos – algo que todos são em alguma medida – são capazes de produzir reflexões e críticas culturais. As reflexões críticas e os agenciamentos de «viajantes» exóticos são mais difíceis de descobrir, diante dos registros limitados e de uma tendência, quando existem os registros, de relatar o *comportamento* dos viajantes em vez de sua *expressão* independente. Uma vez que eles eram tratados geralmente como espécimes passivos (ou vítimas), suas opiniões raramente entravam nos registros históricos. Suas “narrativas do cativo” ainda estão para ser descobertas ou agrupadas, inferidas, dos fragmentos históricos.<sup>9</sup> Alguns desses “viajantes” expostos em cortes europeias, museus, feiras e zoológicos eram raptados, e suas viagens não tinham nenhum voluntarismo envolvido. Em muitos casos, tratava-se de um misto de força e escolha. As pessoas se

f Registros do trabalho da dupla podem ser vistos no documentário do artista Wagner Morales chamado *Coco Fusco – I like girls in uniform*, produzido pela Associação Videobrasil em 2006, disponível aqui, a partir do minuto 16: <<https://www.youtube.com/watch?v=GtpMfyx8GGg>>. (N. dos T.)

deixavam levar pelos projetos dos exploradores e empreendedores por uma série de razões, incluindo o medo, a necessidade econômica, a curiosidade, um desejo de aventura, uma busca de poder.

“Um colega meu”, escreveu Raymond Corbey, “que cresceu na Berlim do pós-guerra me contou de seu espanto quando, ainda menino, ele se deparou com um homem africano, que horas antes ele vira em trajes nativos no Panoptikum de Castan, vestindo roupas europeias dentro de um bonde, fumando um cigarro.” (Corbey, 1993: 344). O espanto, mesclado talvez a uma sensação de traição, foi uma reação apropriada de alguém acostumado ao primitivismo cuidadosamente encenado. Mas qual era a atitude do africano diante do movimento entre o espetáculo racial/étnico e o bonde? Atuar como africano era um sacrifício? Uma sátira? Um motivo de orgulho? Só um emprego? Tudo isso junto? E mais ainda? Uma resposta adequada depende de sabermos sobre as histórias individuais e as relações de poder específicas. Na maioria dos casos, os detalhes não se encontram disponíveis. Mas existe a documentação para uma experiência reveladora na qual a cultura nativa foi transformada em espetáculo – uma experiência que, embora longe de ser típica, pode esclarecer as relações sociais e os diferentes investimentos em questão.

Em 1914, Edward Curtis, o elegíaco fotógrafo dos índios norte-americanos, fez um longa-metragem chamado *In the Land of the Headhunters* [Na terra dos caçadores de cabeças]. Trabalhando no norte de Vancouver Island, Curtis contratou um grande contingente de índios kwakiutl para representar uma história anterior ao contato com a vida da costa noroeste do Canadá, incluindo um romance entre um menino e uma menina, feiticeiros malignos, máscaras e canoas de guerra, e cabeças cortadas. Com auxílio de autoridades locais – especialmente George Hunt, o principal assistente de Franz Boas – foi feita uma tentativa séria de recriar cenários tradicionais autênticos, artefatos, danças e cerimônias. T. C. McLuhan, em seu filme *The Shadow Catcher* [O caçador de sombras] (1975), registra lembranças de três velhos que participaram da recriação de Curtis. Eles lembram que foi muito divertido, vestir-se e fazer coisas à maneira antiga. Todo mundo se divertiu. As conversas de Bill Holm com outros participantes sobreviventes, durante a exibição do filme restaurado em 1967, confirmaram essas opiniões (Holm e Quimby, 1980).

Em um sentido importante, os kwakiutl foram explorados por Curtis, obrigados a representar um estereótipo de si mesmos para o consumo dos brancos. O título sensacionalista apresentando os “caçadores de cabeças” é indicativo daquilo que Fusco defende sobre a inevitável violência desses projetos. E nos cabe perguntar: Se o filme tivesse sido um sucesso comercial, quanto dos lucros voltaria para o norte de Vancouver Island? Em outros sentidos importantes, no entanto, as relações não foram de exploração. Os participantes do filme ganharam um bom dinheiro e se divertiram. Eles doaram voluntariamente adereços de cabeça, raspam seus bigodes, e suportaram as cócegas dos anéis de nariz feitos de madrepérola. Eles sabiam que o retrato feito por Curtis de suas tradições, ainda que sensacionalista, era respeitoso. O espetáculo era, afinal, parte importante da cultura kwakiutl, e Curtis registrou uma rica tradição de representação indígena. Sobretudo, George Hunt desempenhou um papel crucial nesse

processo, interpretando a tradição, recrutando atores, e reunindo roupas e adereços. Fotografias sobreviventes da filmagem mostram Curtis atrás da câmera, com Hunt ao seu lado, segurando um megafone e dirigindo a ação (Holm e Quimby, 1980: 57-61). Segundo os padrões locais, no contexto do comércio e dos contatos etnográficos anteriores, Curtis lidou dignamente com as comunidades por ele mobilizadas. Seu interesse por uma cultura “em extinção” parecia acompanhado produtivamente pelo próprio interesse dos kwakiutl por um modo de vida que alguns deles conheceram através de seus pais e avós e com o qual eles sentiam uma forte continuidade ao longo daqueles tempos de transformação.<sup>10</sup>

A encenação de espetáculos culturais pode assim ser um processo de contato complexo com diferentes roteiros negociados por empresários, intermediários e atores. É claro que o filme de Curtis, realizado em território indígena com a assistência de autoridades locais, era muito diferente dos espetáculos itinerantes e exposições, que costumavam ser eventos mais dominadores e exploradores. O mais famoso de todos esses estereótipos comerciais, o Buffalo Bill’s Wild West Show [Espectáculo do oeste selvagem de Buffalo Bill], era mantido por relações pessoais respeitadas com os participantes indígenas. Mas as condições de viagem eram duras, e poucos índios duravam mais de uma ou duas temporadas no elenco. Alguns se juntavam ao espetáculo pelos salários oferecidos (baixos, mas não havia como ganhar dinheiro nas novas reservas indígenas na época); outros desejavam fugir da inatividade imposta pela “pacificação”; eventualmente, o governo enviava “baderneiros” para o espetáculo como alternativa à prisão; outros queriam apenas viajar e observar o mundo dos brancos (Blackstone, 1986: 85-88). Black Elk [Alce Negro], um sioux oglala, juntou-se a Buffalo Bill por este último motivo, e suas recordações de Chicago, Nova York, Londres e Paris fornecem um valioso olhar sobre as viagens e a crítica cultural desde um ponto de vista indígena (Black Elk, 1979; DeMallie, 1984; ver também Standing Bear [Urso Parado], 1928). É imperativo reconhecermos que as performances culturais nesses espetáculos eram pautadas por um *script* e que seus atores eram frequentemente explorados. Mas é também essencial reconhecermos uma gama de experiências e não excluir dimensões de agenciamento (e ironia) nessas participações. O tema crucial do poder muitas vezes aparece diferentemente em variados níveis de interação, e não podemos simplesmente repetir o que está prescrito pelas localizações geopolíticas. Poder e reciprocidade são articulados juntos de maneiras específicas. Quem decide o quê? Quando? As relações estruturais e interpessoais de poder reforçam ou complicam umas às outras? Como diferentes agendas se acomodam em um mesmo projeto?

Na cena contemporânea, a performance da cultura e da tradição – aquilo que Robert Cantwell (1993) chama de “etnomimese” – pode incluir o empoderamento e a participação em uma esfera pública mais ampla *assim como* a comoditização dentro de um jogo de identidade cada vez mais hegemônico. Por que um povo tribal desejaria dançar em Nova York ou Londres? Por que vir para Stanford? Por que fazer esse jogo da autorrepresentação?<sup>11</sup> Esses visitantes, seus anfitriões e empresários, não são imunes aos legados coloniais do exotismo e

dos processos neocoloniais de comoditização. Nem tampouco estão inteiramente confinados por essas estruturas repressoras. É importante reconhecermos essa complexidade. Pois o que excede o aparato coercitivo e os estereótipos nas relações de contato talvez possa ser reivindicado para as práticas atuais em movimentos que expandam e democratizem aquilo que pode acontecer em museus e outros lugares afeitos à etnomimese. As possibilidades históricas das relações de contato – negativas e positivas – precisam ser confrontadas.

Em casos em que a coerção não é direta, quando artistas não-ocidentais, produtores de cultura e curadores entram em museus ocidentais segundo seus próprios termos (negociados), os lugares de coleção de arte e antropologia já não podem mais ser entendidos essencialmente em termos de descobertas prometeicas e de uma seleção criteriosa. Eles se tornam lugares de cruzamento, explícitos e não-reconhecidos, ocasiões para descobertas e seleções diferentes. Alguns exemplos esclarecedores e atuais podem ser encontrados no livro *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale* [Fusão: artistas da África Ocidental na Bienal de Veneza], com entrevistas conduzidas por Thomas McEvilley (1993). Tamessir Dia – um senegalês, nascido no Mali, criado na Costa do Marfim, e educado na França – expressa uma “perspectiva de contato” africana. Depois de observar sua admiração por Delacroix, Cézanne, e especialmente Picasso, Dia acrescenta:

Segundo a minha percepção, aquilo que acontece na Europa e na América me pertence. Um dia me perguntaram o que eu achava de Picasso e outros pintores europeus e eu disse, “Na França, eu peguei o que era meu. Picasso veio e levou coisas da minha terra natal. Eu fui à França e peguei coisas que eram minhas.” Para mim, a tradição europeia foi uma maneira de compreender novamente o valor da minha própria civilização, porque a Europa depois da Primeira Guerra Mundial estava com uma crise de imaginação, uma crise de desenvolvimento no sentido artístico, cultural. E eles se voltaram para a África. Eu também entendi que eles usaram o meu patrimônio [*heritage*] para desenvolver o deles, então por que eu não poderia usar o deles, qualquer coisa que tecnicamente fosse útil para mim, para me expressar?

McEvilley responde: “Quando você diz que foi à França e pegou o que era seu, você não quer dizer que estava pegando de volta elementos roubados da cultura africana, mas que você estava pegando elementos da cultura europeia que pertenciam a você em troca daqueles.” Dia esclarece: “Não me limito à cultura africana – isso seria absurdo, seria ridículo para qualquer africano hoje em dia falar em africanidade ou negritude. Aquilo que você é está em tudo, está no seu espírito. Como africano, você jamais poderia viver exatamente como um europeu – pelo menos as pessoas da minha geração” (McEvilley, 1993: 61).

A África e a Europa foram lançadas uma contra a outra por his-

tórias destrutivas e criativas de império, comércio e viagem; ambas se valem das tradições uma da outra para refazer suas próprias tradições. Pratt (1992: 6), seguindo Fernando Ortiz e Angel Rama, chamam esses processos de “transculturaciones”. Até recentemente no ocidente, a transculturação era entendida hierarquicamente, de modo a neutralizar a desigualdade de forças e as reivindicações de um grupo para definir o que seja história e autenticidade. Por exemplo, africanos usando o patrimônio [heritage] europeu eram vistos como imitadores, que perderam suas tradições em um jogo de aculturação de soma nula; europeus usando recursos culturais africanos pareciam criativos, progressistas, modernistas inclusivos. Opiniões como as de Tamessir Dia sugerem uma história mais complexa de traduções e apropriações.

A história dos contatos é evocada em dois títulos – “Africa Explorers” [Explorações da África] e “Digesting the West” [Digerindo o Ocidente] – da inovadora exposição de Susan Vogel e do catálogo de arte africana do século XX (Vogel, 1991). Nesse caso, um museu contemporâneo, o Center for African Art [Centro de Arte Africana] de Nova York, reúne obras que, há mais de um século, vêm interpretando o ocidente através de processos transculturais, que vão da admiração fugaz e da alimentação forçada à sátira, da conversão sincrética à seleção crítica. Esse museu de Nova York age em circuitos bem estabelecidos de viagens e transculturaciones. Por um lado, ele reencena, sob novas formas, práticas estabelecidas de descoberta e reunião, e de valorização de arte e cultura – uma incansável exploração e construção curatorial da África. Nessa prática, esse museu traz obras periféricas para um centro estabelecido, para serem apreciadas e comoditizadas. Por outro lado, o Centro de Arte Africana cada vez mais trabalha com a consciência da África não simplesmente como um “lá” distante (ou um “antigamente”), mas como parte de uma rede, de uma série de camadas, formando uma diáspora que inclui a cidade de Nova York. Essa diáspora já foi bem estabelecida, abrangendo rotas e raízes da escravidão, da migração do Caribe, da América do Sul e de lugares rurais da América do Norte, e também de circuitos atuais de comércio e imigração desde o continente africano. Nesse contexto, o trabalho de contato do museu assume dimensões locais, regionais, hemisféricas e globais. Em uma recente exposição de altares africanos e afro-americanos, “Face of the Gods” [A face dos deuses], o centro explicitamente lidou com o desafio de expor essa diáspora. Esse projeto trouxe artistas/praticantes de religiões de origem africana para o museu, tanto em Nova York quanto nas sucessivas reuniões e transformações desses altares, em itinerâncias.

*Africa 95* oferecia um exemplo mais extensivo de uma abordagem do contato. Essa reunião extraordinária de exposições de arte, performances de música e dança, filmes, conferências, oficinas, residências, programas de televisão e rádio, e eventos infantis, foi provocada por uma exposição planejada pela Royal Academy of Arts de Londres, “Africa: The Art of a Continent” [África: a arte de um continente]. O projeto da Academia Real, uma grande seleção “abrangente”, foi concebido segundo um modelo clássico: um único curador europeu reuniu o que ele considerava mais representativo, limitando a exposição à “arte” produzida antes de 1900. Os organizadores da

exposição *Africa 95* na verdade adaptaram esse projeto para uma visão mais heterogênea e voltada para o futuro<sup>8</sup>. Sem rejeitar a agenda histórica/estética, eles a contornaram e descentralizaram. Em vez de trazer arte da África, *Africa 95* trouxe artistas. A exposição reconhecia que os artistas africanos tinham um longo contato com a Europa e estavam atualmente trabalhando dentro e fora do continente africano, movendo-se para dentro e para fora do “ocidente”.

O primeiro evento da *Africa 95*, “Teng/Articulations”, era uma oficina ministrada por artistas do Senegal. A oficina foi seguida por uma “oficina internacional de escultura” no parque de esculturas Yorkshire, onde por três meses artistas de uma dezena de países africanos se uniram a artistas dos Estados Unidos e do Reino Unido para criarem obras para o parque. Mais de vinte exposições de arte e fotografia africanas contemporâneas ocorreram ao longo do outono de 1995 em Londres e outras cidades inglesas. Essas exposições eram acompanhadas de colóquios e extensas programações de filmes, música, dança e literatura. Havia uma política consistente de envolver autoridades e curadores africanos. Na galeria Whitechapel, realizou-se um contraponto à exposição da Royal Academy com a exposição “Seven Stories about Modern Art in Africa” [Sete histórias sobre arte moderna na África]. Cinco dos sete curadores eram importantes artistas e historiadores da arte africanos, e suas visões pessoais da moderna arte africana efetivamente complicaram as suposições de uma estética continental unificada.

Clémentine Deliss, diretora artística da exposição *Africa 95*, enfatizou que o projeto havia sido concebido não meramente como um lugar de exposições, mas também de encontros entre artistas, uma ocasião para desenvolver contatos concretos (Deliss, 1995: 5). O fato de que as zonas de contato da exposição *Africa 95* não eram espaços políticos ou econômicos livres ficou claro no destaque das propagandas dos patrocinadores corporativos multinacionais, especialmente bancos, nos programas, e nas recorrentes reclamações de que o evento estava acontecendo na Inglaterra e não na África (Riding, 1995). A Europa ainda desfrutava do poder de colecionar e expor a África segundo seus próprios termos e territórios. Contudo, para muitos artistas e músicos, a Europa e a América já eram locais de trabalho, e o evento foi uma oportunidade de expandir seus públicos e fontes de inspiração.

A exposição *Africa 95*, trabalhando dentro e fora de museus e galerias, tinha algo em comum com a onda atual de festivais nacionais (Festival da Índia, da Indonésia, e assim por diante), nos quais regiões do Terceiro Mundo exibem suas artes em locais do Primeiro Mundo com o objetivo de aumentar a legitimidade global e atrair investidores. Porém, havia grandes diferenças. Embora os patrocinadores corpo-

g A busca por criar uma mostra polifônica lançou mão, nesse caso, de formatos discursivos e pedagógicos para promover a participação de públicos diversos, em torno de trabalhos de arte desenvolvidos por artistas de gerações diversas. O risco para os públicos, nesses casos, é serem envolvidos em atividades de reverberação de um *statement* curatorial ou institucional, ao invés de vivenciarem a oportunidade de negociar os sentidos daquilo com que se relacionam dentro das programações. (N. dos T.)

rativos como o CitiBank usassem o evento para se mostrarem como bons cidadãos transnacionais “africanos”, a exposição *Africa 95* não representava diretamente nenhum interesse comercial ou política nacional, e sua programação diversa e seus participantes, sua ênfase nas trocas entre países, não podiam ser facilmente capitalizados. A exposição, é claro, ajudou a produzir uma “África” moderna, híbrida, como um produto vendável para os mercados internacionais de arte. Mas esse produto era, significativamente, o trabalho de contato de africanos que podiam lucrar com isso. *Africa 95* usava e foi usada por circuitos multinacionais associados a relações coloniais e neocoloniais – criando espaços de contato que iam além dessas relações.

### Contestações

A noção de zona de contato, articulada por Pratt nos contextos de expansão e transculturação europeias, pode ser estendida para incluir relações culturais dentro de um mesmo país, região ou cidade – nos centros, mais do que nas fronteiras nacionais e imperiais. A distância em questão aqui é mais social do que geográfica. Para a maioria dos moradores de um bairro pobre, localizado às vezes a poucos quarteirões ou a um curto trajeto de ônibus de um museu de belas artes, é como se o museu ficasse em outro continente. As perspectivas de contato reconhecem que distâncias sociais “naturais” e segregações são produtos históricos/políticos: o *apartheid* era uma relação. Em muitas cidades, no mais das vezes, as zonas de contato resultam de um tipo diferente de “viagem”: a chegada de novas populações de imigrantes. Assim como nos exemplos coloniais evocados por Pratt, as negociações de fronteiras e centros são estruturadas historicamente como dominação. Na medida em que os museus se vêem a si mesmos como interagindo com comunidades específicas através dessas fronteiras, mais do que apenas educando e edificando um público, eles começam a operar – conscientemente e às vezes autocriticamente – em histórias de contatos.

Nós já vimos algumas das maneiras pelas quais as práticas do museu de coletar e exibir parecem diferentes em uma perspectiva de contato. Os centros se tornam fronteiras atravessadas por objetos e criadores. Essas travessias nunca são “livres” e a bem dizer são rotineiramente bloqueadas por orçamentos e controles curatoriais; por definições restritivas de arte e cultura, pela hostilidade da comunidade e por incompreensões. Os exemplos que escolhi até aqui sugerem maneiras de negociar mais democraticamente essas fronteiras, uma escolha que reflete o tom reformista da minha análise. Eu poderia ter começado, no entanto, não pelas travessias de fronteiras, mas pelas *guerras* de fronteira. Duas disputas recentes chocaram o mundo dos museus no Canadá e, em menor grau, nos Estados Unidos: o boicote dos cree do lago Lubicon à exposição “Spirit Sings” [O espírito canta], em Calgary, e o conflito amplamente divulgado sobre “Into the Heart of Africa” [No coração da África], no Museu Real de Ontario, em Toronto, em 1989 e 1990. Em ambos os casos, as comunidades cujas culturas e histórias estavam em questão nessas exposições de destaque ocasionaram sérios problemas aos museus.

A exposição “*The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First*



*Peoples*”, [O Espírito Canta: Tradições Artísticas dos Primeiros Povos do Canadá] foi organizada pelo Glenbow Museum em Calgary para coincidir com as Olimpíadas de Inverno de 1988. Reunia um grande número de artefatos de coleções canadenses e internacionais, com o objetivo de apresentar um retrato detalhado e diversificado das culturas canadenses nativas na época dos primeiros contatos com os europeus. A exposição explorava ainda as visões de mundo compartilhadas por essas culturas e sua resistência diante da influência e da dominação externas (Harrison, 1988). Para muitos, inclusive alguns grupos de nativos canadenses, a exposição foi um sucesso, embora tenha sido criticada por sua relativa falta de atenção às manifestações contemporâneas de seus temas principais. Porém, o conteúdo de “The Spirit Sings” [O espírito canta] não foi o principal fator provocador do boicote amplamente apoiado. Os cree do lago Lubicon do Norte de Alberta, para dramatizar a urgência de sua reivindicação de terra, convocaram um boicote às Olimpíadas de Inverno, palco político de alta visibilidade. A ação se concentrou no Glenbow Museum porque o principal patrocinador da exposição, a Shell Oil (que deu U\$1,1 milhão dos U\$2,6 milhões do orçamento total da exposição) estava perfurando em território reivindicado pelos cree do lago Lubicon. Para um número crescente de apoiadores dos cree do lago Lubicon, nativos ou não, era hipócrita que a exposição celebrasse a beleza e a continuidade de culturas cuja sobrevivência concreta era ameaçada pelo patrocinador corporativo do evento. Os defensores da exposição alegaram que nenhum museu, grande ou pequeno, podia sobreviver sem patrocinadores corporativos ou governamentais, cujas mãos nem sempre eram perfeitamente limpas. O museu estaria sendo injustamente visado, arrastado sem aviso prévio para o centro de uma luta dos cree do lago Lubicon.

Fossem quais fossem as diferentes percepções sobre justiça e exploração, o caso levantou questões de grande importância. Os museus deveriam ter direito de montar exposições de artefatos indígenas (incluindo empréstimos de outras instituições) sem permissão de comunidades tribais relevantes? O que se entende por controle sobre “propriedade cultural”? Que tipo de consulta e envolvimento no planejamento das exposições seria mais adequado? (O Glenbow Museum consultou tribos vizinhas, mas não os cree do lago Lubicon, que não responderam ao convite feito pelo museu. O controle curatorial da exposição, em todo caso, não seria diluído.) Os temas e lutas do presente devem receber atenção em qualquer exposição de arte, cultura ou história nativas? Os museus podem reivindicar neutralidade política? Até que ponto os museus são responsáveis pelas atividades de seus patrocinadores públicos ou privados?<sup>12</sup> Em resposta a essas questões, a Associação dos Museus Canadenses e a Assembleia das Primeiras Nações formaram uma força-tarefa de Museus e Primeiras Nações, cujo relatório encontrou ampla aceitação e estabeleceu parâmetros para a colaboração entre representantes indígenas e equipes museológicas (Hill e Nicks, 1994). A colaboração séria é hoje a norma para as exposições canadenses que abordam a arte e a cultura das Primeiras Nações.

A exposição “Into the Heart of Africa” [No coração da África], no Museu Real de Ontario, foi inspirada em parte em estudos re-

centes sobre a história das coleções e das exposições museológicas. “Estudando o museu como artefato, lendo as coleções como textos culturais, e descobrindo a história de vida dos objetos”, a exposição procurava “entender algo da complexidade dos encontros interculturais” (Cannizzo, 1989: 92). A abordagem da exposição era reflexiva, fundada fortemente na justaposição e na ironia. Declarações de missionários e autoridades imperiais eram expostas sem comentários ao lado de artefatos africanos. A exposição claramente não condenava as imagens e palavras por vezes racistas que apresentavam, nem tampouco mantinha uma perspectiva crítica consistente. Objetos e imagens eram muitas vezes deixados ali para que “falassem por si mesmos”. Mas a tentativa de complicar o didatismo curatorial saiu pela culatra. As perspectivas colonialistas eram evidentes demais nas citações e imagens do século XIX; as respostas africanas ficavam implícitas. O público absorvia mensagens bastante diferentes a partir do que era apresentado. Enquanto alguns visitantes acharam a exposição provocadora, ainda que algo confusa na apresentação, outros ficaram ofendidos pelo que interpretaram como uma suspensão da crítica que beirava a indiferença. Muitos afrocanadenses que visitaram o museu – ainda que não todos – ficaram chocados com a glorificação das imagens colonialistas e com as declarações condescendentes sobre os africanos, expostas com destaque e aparentemente sem nenhuma crítica. Eles não se sentiram seduzidos pelo tratamento irônico da destruição violenta e da apropriação das culturas africanas. O museu e sua curadora convidada, a antropóloga Jeanne Cannizzo, avaliaram mal a diversidade de públicos da exposição<sup>h</sup>.

Um amarga controvérsia se formou na mídia. Houve confrontos entre manifestantes que bloqueavam a entrada do Museu Real de Ontario e a polícia; todos os museus agendados para receber a exposição na fase de itinerância cancelaram. Aqui não é o lugar (nem eu seria a melhor pessoa) para resenhar a controvérsia e os extremos de desconfiança mútua e incompreensão que surgiriam a seguir (ver, entre outros: Ottenberg, 1991, Cannizzo, 1991; Hutcheon, 1994, e Mackey, 1995). A exposição “Into the Heart of Africa” [No coração da África] foi acusada de propor uma colonização racista por outros meios, de fazer parte da atual supressão das conquistas africanas e das experiências afrocanadenses. Os críticos da exposição foram tratados como ideólogos obtusos e censores, incapazes de entender

h Experiências como esta, que se colocam como supostamente neutras em contraposição ao “didatismo”, deixando que os “objetos falem por si”, correm ainda o risco de levar parte dos públicos a interpretações perigosas. Neste caso, por exemplo, o maior deles seria o de tomar as falas preconceituosas de uma época como algo aceitável, uma vez que os objetos e as falas estão dentro do museu, porém sem um posicionamento claro da instituição que dialogue com o assunto para além de exibi-lo. A instituição precisa entender seu papel de plataforma de diálogos para provocar discussões transformadoras, ou seja, colocar-se como ponto de partida para a construção de conhecimentos, e não como ponto de chegada a ideias e pensamentos. A consciência de seu papel mediador, nesse caso, é essencial para que os públicos entendam os posicionamentos da instituição e possam também se colocar diante de suas propostas e programas. (N. dos T.)

ironias e relatos históricos complexos. A controvérsia desde então se espalhou no contexto dos museus, e como Enid Schildkraut, em uma crítica perspicaz, confessa: “Isso fez com que muitos de nós que trabalhamos no campo das exposições etnográficas, especialmente africanas, tremêssemos, com uma sensação do tipo ‘graças a Deus eu não estava na pele deles’. Como uma exposição pode dar tão errado? Como conseguiu ofender tantas pessoas de lados tão diferentes do espectro político?” (Schildkraut, 1991: 16).

O museu se tornou uma zona de contato (conflito) inescapável. Públicos diferentes trouxeram experiências históricas compostas de maneiras distintas para a exposição “Into the Heart of Africa” [No coração da África]. M. Nourbese Philip aborda enfaticamente esse aspecto, criticando o museu por perder a oportunidade desencadeada pela controvérsia, no sentido de confrontar seus objetivos declarados publicamente: entender o “museu como artefato” e a “complexidade dos encontros interculturais”. A exposição claramente não era sensível à participação dos afrocanadenses na história do empreendimento colonial dos brancos canadenses e dos africanos. A história desse empreendimento era vista como contínua em relação às estruturas racistas do presente dentro de uma vida canadense oficialmente “multicultural”. A história africana não podia ser distanciada no tempo e no espaço. O museu aprendeu, da maneira mais difícil, sobre os riscos (e Philip insiste: as oportunidades) de trabalhar com relação à diáspora africana dentro da cindida esfera pública canadense. A exposição era um “texto cultural” que não podia ser lido a partir de uma localização estável. “O mesmo texto resultou em leituras contraditórias determinadas pelas diferentes histórias de vida e experiências. Uma leitura via esses artefatos como congelados no tempo e contando uma história *sobre* a exploração que os brancos canadenses fizeram da África; outra leitura inseria o leitor – afrocanadense – ativamente no texto, que então lia aqueles artefatos como detritos dolorosos de uma exploração selvagem e de uma tentativa de genocídio de seu próprio povo” (Philip, 1992: 105).

Será que uma “consulta” prévia mais ampla junto a “comunidades” relevantes (incluindo os brancos canadenses cujas histórias familiares estavam em questão) teria evitado tal polarização? Será que uma narrativa mais explícita do “lado” africano da história na exposição teria ajudado, como defende Schildkraut? Certamente. Porém Philip entende – assim como alguns profissionais de museu refletindo no rastro de “The Spirit Sings” [O espírito canta] e de “Into the Heart of Africa” [No coração da África] – que o que está em jogo são fundamentalmente estruturas de poder (Ames, 1991: 12-14). Enquanto os museus não forem além de uma consulta (muitas vezes depois que a visão curatorial já está firmemente instaurada), enquanto eles não aportarem uma gama mais ampla de experiências históricas e agendas políticas ao plano concreto das exposições e o controle das coleções dos museus, eles serão percebidos como instituições meramente paternalistas por pessoas cuja história de contato com museus sempre foi de exclusão e condescendência. Talvez seja utópico, de fato, imaginar os museus como espaços públicos de colaboração, de controle compartilhado, de traduções complexas, de discordâncias honestas. De fato, a atual proliferação dos museus talvez reflita o fato

de que, tal como evoluíram historicamente, essas instituições tendem a refletir visões comunitárias unificadas, mais do que histórias sobrepostas e discrepantes. Mas poucas comunidades, mesmo as mais “regionais”, são homogêneas. Na prática, grupos diferentes podem se unir em torno de questões específicas ou de antagonismos específicos (como muitos afrocanadenses fizeram em reação ao Museu Real de Ontario), e no entanto podem se dividir em relação a outras questões. A reação tribal à exposição “The Spirit Sings” não foi uniforme. E, em alguns aspectos, os negros canadenses cujas famílias estão no Canadá há dois séculos podem divergir de pessoas de origem caribenha ou de africanos recém-chegados. Sob a rubrica geral da África e da história colonial, essas pessoas podem compartilhar um mesmo ódio comum. Mas em se tratando de problemas práticos de interpretação e ênfase, questões de repatriação e compensações, essa unanimidade pode vir a se dissolver.

Quem afinal é mais qualificado pela “experiência” (que tipos de experiência?), pela profundidade e amplitude de conhecimentos (que conhecimentos?) para controlar e interpretar uma coleção africana?<sup>i</sup> Afrocanadenses que nunca estiveram na África e que podem ter uma visão idealizada de suas culturas? Antropólogos e curadores brancos que passaram um tempo considerável no continente e estudaram a história africana profundamente, mas nunca conheceram visceralmente o racismo ou a colonização? Africanos contemporâneos? (De que etnia, país ou região? Que moram na África? No Canadá?) Às vezes, como no caso dos Tlingit no Museu de Arte de Portland, a conexão dos atuais membros da comunidade com os objetos antigos é bastante direta. Em outros casos, o que está em questão é a “propriedade cultural” ou uma relação “histórica” mais distante. Uma vez que as comunidades e coleções raramente são unificadas, os museus talvez tenham de contemplar públicos agudamente discordantes.

Claramente, não existe nenhuma solução simples para esses problemas, nenhuma fórmula fundamentada em nenhum princípio inabalável. Nem a “experiência” comunitária nem a “autoridade” curatorial possuem, cada qual, o direito automático à contextualização das coleções ou à narração das histórias de contato. A solução é inevitavelmente contingente e política: uma questão de poder mobilizado, de negociação, de representação restringida por públicos específicos. Escapar a essa realidade – resistindo a pressões “externas” em nome da qualidade estética ou da neutralidade científica, evocando o espectro da “censura” – é uma atitude autocentrada e historicamente desinformada. As pressões comunitárias sempre fizeram parte da vida institucional, pública. Geralmente os museus se

i Aqui está uma boa pergunta que deveria ser retomada e questionada em sua pertinência, a cada caso, sempre que possível diante deste tipo de curadoria: como podemos supor a extensão da experiência vivida pelo outro ou supor que quem nos ouve alcança as dimensões daquilo que se passou conosco enquanto experiência? A alternativa de contato e consulta entre as diversas vozes durante a pesquisa curatorial para a realização de projetos como este pode constituir pistas, entretanto seriam o dissenso e o embate entre posições conflitantes que trariam novas interpretações diante da polifonia gerada, e não o esforço para criar posições e discursos unitários. (N. dos T.)

adaptam ao gosto de um suposto público – nas grandes instituições metropolitanas, majoritariamente educado, burguês e branco. As sensibilidades nacionais são respeitadas, a exploração e a *expertise* dos grupos dominantes são celebradas. Patronos e sócios exercem uma verdadeira “supervisão” (palavra mais polida que “censura”) sobre os tipos de exposição que o museu pode montar. Não é difícil imaginar os cortes nas bolsas, doações e fundos de testamentos que se seguiriam, caso um grande museu adotasse uma postura crítica consistente com relação ao mercado de arte ou uma visão da história americana ou canadense que dê um lugar de destaque permanente às perspectivas dos povos oprimidos colonialmente do ponto de vista econômico e racial.<sup>13</sup>

Os museus não gostam de ofender seus públicos, especialmente as fontes de apoio material. Nos tempos correntes, “não politizados”, essa responsabilidade para com interesses e gostos particulares é uma mera questão de negócios. Somente quando a perspectiva curatorial e a localização social são desafiadas por um público de interesse diferente (como nos debates sobre a exposição “Arte Hispânica” no Museu de Belas Artes de Houston, em 1987, por exemplo), ou quando a mensagem da exposição ofende instituições poderosas (recentemente, a visão crítica do Smithsonian sobre a fronteira americana; a seção Hiroshima/Enola Gay), ou quando comunidades divergem publicamente sobre uma proposta (incluir ou não um mercado de escravos na Williamsburg colonial), só assim as coisas são percebidas como “políticas”. Mas essas discussões e negociações são inerentes ao trabalho de contato dos museus. Mais do que nunca, curadores admitem o fato de que os objetos e interpretações que eles expõem “pertencem” também aos outros, tanto quanto ao museu.

A propriedade e o controle das coleções nunca foram absolutos; doadores individuais geralmente agregam condições a seus presentes. Mas hoje comunidades socialmente distantes do mundo do museu são capazes de restringir a exibição e a interpretação de objetos que representam sua cultura. Ao menos no Canadá e nos Estados Unidos hoje em dia, existem fortes limites abertamente políticos à maneira como a arte indígena, latina e afroamericana pode ser exposta e interpretada. Novas noções de “propriedade cultural” se aplicam a suposições abstratas sobre liberdade de propriedade. É claro, os grandes museus não são proprietários de suas obras de arte exatamente da mesma forma que um indivíduo é dono de uma obra. As coleções são deixadas em confiança para uma comunidade maior – definida como uma cidade, uma classe, uma casta ou elite, um país, ou uma suposta comunidade global da alta cultura. Os objetos em um museu são muitas vezes tratados como patrimônio, propriedade cultural de alguém. Mas de quem? Quais comunidades (definidas por classe, nacionalidade, raça) têm direito sobre eles? A pesquisa de Carol Duncan sobre a história do Louvre, instituição que tem servido de modelo para os grandes museus do mundo, mostra que a transição de palácio a museu foi associada à criação de um “público” na França pós-revolucionária, ao desenvolvimento de uma comunidade secular, nacional (Duncan, 1991, 1995). A homogeneidade desse público é atualmente uma questão nas lutas pelo multiculturalismo e pela igualdade de representação. Há fronteiras em todos os espaços

nacionais ou culturais dominantes, e museus que outrora articulavam o cerne da cultura ou o alto nível cultural hoje parecem lugares de passagem e de contestação.

Em contraponto à descentralização das instituições estabelecidas, outros “museus” alternativos fazem novas exigências sobre o trabalho de contato do gerenciamento e da interpretação dos patrimônios, das tradições culturais e histórias. Museus tribais e centros culturais de minorias colecionam e expõem produções comunitárias de maneira que tanto parecem quanto divergem das práticas de museus mais convencionais (ver: Associação de Museus Canadenses, 1990; Karp, Kreamer, e Lavine, 1992; e o texto *‘Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections’* [Quatro Museus da Costa Noroeste: reflexões de viagem], que compõe o capítulo 5 do livro *Rotas: viagem e tradução em fins do século XX*). Museus comunitários e centros culturais (a diferença pode ser ambígua ou irrelevante) são centros diferentes, expressando histórias parciais e estéticas de inflexão local, de outros contextos culturais. O fato de um altar ou de uma máscara tribal poderem significar coisas muito distintas em lugares diferentes nos obriga a reconhecer e explicitar múltiplos contextos para obras de arte ou artefatos culturais. Profissionais de museu inovadores sempre se interessaram pelas maneiras de colocar os objetos sob uma nova luz, renovando-os. As relações de contato explícitas hoje colocam esse tipo de pesquisa em uma conjuntura diferente, obrigando a novas colaborações e alianças. Assim, a multiplicação dos contextos se torna menos uma questão de descobertas e mais uma negociação, menos uma questão de curadores criativos tendo boas ideias, fazendo pesquisa, consultando especialistas indígenas, e mais uma questão de responder a pressões concretas e à reivindicação de representatividade em uma sociedade civil culturalmente complexa.

O trabalho de contato em um museu assim vai além da consulta e da sensibilidade, ainda que estas sejam muito importantes. Esse trabalho se torna uma colaboração ativa e o compartilhamento de autoridade<sup>j</sup>. Esse desenvolvimento é claramente traçado na excelente pesquisa de Fath Davis Ruffins sobre formas da memória cultural: o movimento do museu negro e a inserção (parcial) de profissionais afroamericanos em museus historicamente brancos nos Estados Unidos (1992). Do ponto de vista dos profissionais de museu, uma coisa é recorrer a um “informante nativo”, outra bem diferente é trabalhar com ele como co-curador.<sup>14</sup> Na questão da arte de minorias ou tribal, a colaboração implica processos complexos que Charlotte Townsend-Gault descreveu em termos de uma obra de tradução limitada do ponto de vista cultural e político e, também, da perspectiva da negociação tática das fronteiras (Townsend-Gault, 1995; ver também Irving e Harper, 1988; Ames, 1991; Gonzalez e Tonelli, 1992).

Uma das áreas mais difíceis de negociação com objetos tribais e histórias coloniais é a questão do repatriação. Em uma perspecti-

j Um exemplo interessante deste tipo de colaboração de longa duração é o trabalho de Lucia Gonzalez, no Museu Casa da Memória, que pode ser conferido no link: <[http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/dialogos-em-educacao-e-museu/relatos-criticos/museu-casa-da-memoria-o-exercicio-da-convivencia-como-pratica-para-a-liberdade](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/dialogos-em-educacao-e-museu/relatos-criticos/museu-casa-da-memoria-o-exercicio-da-convivencia-como-pratica-para-a-liberdade)>. (N. dos T.)

va de contato, o movimento dos objetos para fora de suas tribos em direção aos museus metropolitanos seria um desfecho esperado da dominação colonial. Esses movimentos não se confundiriam com o progresso ou com a preservação (uma espécie de imobilidade/imortalidade) em um “centro” de cultura. Nas zonas de contato, as apropriações culturais são sempre políticas e contestáveis, entrecruzadas por outras apropriações, efetivas ou potenciais. Os museus e o mercado gerenciam a viagem dos objetos de arte entre diferentes lugares. Objetos de valor atravessam de um mundo tribal para um mundo de museus como resultado de relações políticas, econômicas e interculturais que não são permanentes. Por exemplo, uma poderosa tradição de coleções de arte indígena sempre foi justificada pela ideia de que as produções tribais autênticas não teriam futuro: seu futuro só podia ser a destruição no próprio local ou a preservação nas mãos de sábios colecionadores, conservadores, restauradores e cientistas. Mas é mais difícil hoje ver o destino das coleções como essa espécie teleologia linear (Clifford, 1987). Ao definir o desaparecimento de mundos tribais, essas coleções de arte salvaguardadas presumiam (e em certa medida criavam) a raridade da arte tribal “autêntica”. Algumas comunidades tribais de fato desapareceram, muitas delas violentamente. Outras resistem, contra terríveis pressões. Por vezes, isso significou camuflar-se, sair do esconderijo quando a situação estivesse menos repressora. Outras mudaram, encontrando novas maneiras de ser diferente. À luz dessas histórias tão diversas, a noção de que a arte indígena de alguma forma *pertence* aos museus das maiorias (científicos ou de arte) não é mais autoevidente. Os objetos nos museus ainda podem ir para outro lugar.

A repatriação de obras tribais não é a única resposta adequada às histórias de contato, relações que nem sempre podem ser reduzidas à opressão colonial e à apropriação. Mas é um trajeto possível, apropriado. E embora a devolução, o envio dos objetos de volta para casa, possa encontrar uma acolhida feliz, nem sempre é óbvio onde seria o verdadeiro lar de um objeto de uma coleção. A situação pode ser complicada e ambígua.<sup>15</sup> De fato, alguns grupos indígenas não desejam a posse física de objetos tradicionais; eles simplesmente desejam uma conexão e um controle efetivos. Na prática, a noção de propriedade cultural pode significar que um museu metropolitano ou estadual seja fiel depositário das coleções de comunidades específicas. De fato, alguns museus se parecem com um depósito ou uma biblioteca de empréstimos, circulando arte e cultura para além de suas paredes – com restrições variáveis – para museus locais e centros comunitários e mesmo para uso efetivo na vida ritual (Blundell e Grant, 1989). Isso é relativamente fácil de imaginar entre museus nacionais e tribais ou étnicos. Mas um museu pode permitir que arte e artefato viagem para dentro e para fora do “mundo dos museus” (rede emergente e consideravelmente maior do que aquilo que se costumava chamar de “circuito de museus internacionais”)? O deslocamento das coleções para dentro e para fora do mundo dos museus internacionais ainda é bastante difícil de ser aceito por curadores e diretores de museus, diante da economia e da missão tradicionais do museu ocidental típico. Isso exigiria uma ruptura com fortes tradições do conservacionismo. Por exemplo, muitos profissionais de museu estremeceram

diante do recente repatriamento de figuras de deuses da guerra zuni, *Ahauutas*, que hoje apodrecem ao relento no alto de alguma colina, completando a jornada interrompida de sua vida tradicional.

Essa história das esculturas apodrecendo ao relento – uma história de destruição para uma cultura e de renovação para outra – é uma história de viagem possível para os objetos repatriados. Existem outras. Como vemos no texto *‘Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections’* [Quatro Museus da Costa Noroeste: reflexões de viagem], que compõe o capítulo 5 do livro *Rotas: viagem e tradução em fins do século XX*, uma importante coleção de potlach recentemente devolvida aos clãs kwagiulth, em Vancouver Island, terminou em dois *museus* tribais. Como condição para a liberação dos objetos, o mundo dos museus de mentalidade conservacionista conseguiria se expandir até o próprio mundo tribal. Mas ao mesmo tempo, o mundo tribal se apropriou e operou de modo transcultural com o museu, assim como a própria noção de “coleção” e os tipos de significado cultural/estético/político que ela engloba. Nesse contexto novo e híbrido, o museu se torna um centro cultural e um lugar de contar histórias, de história indígena, e da política tribal do presente. Isso está profundamente associado aos circuitos tribais do Quarto Mundo, com o “turismo cultural” dos nativos e brancos, e com o turismo comercial nos níveis regional, nacional e internacional.

Os “museus” trabalham cada vez mais com as fronteiras entre mundos diferentes, histórias e cosmologias. O centro cultural Kwagiulth U’mista é um museu? Sim e não. Um museu de arte? Sim e não. A galeria de la Raza de San Francisco é um museu? Sim e não.<sup>16</sup> As zonas de contato – lugares de possibilidades híbridas e de negociação política, lugares de exclusão e luta – são bastante claros quando consideramos instituições tribais ou de minorias, mas o que seria preciso (e por que isso haveria de ter importância?) para tratarmos o Metropolitan em Manhattan como zona de contato e não tanto como um centro internacional? Ou o Louvre? Conferir a lugares marginais, «entre» lugares, uma centralidade tática é no fundo minar a própria noção de centro. Todos os locais de coleção começam a parecer lugares de encontro e passagem. Vistos desse modo, os objetos que estão atualmente nos grandes museus são viajantes, andarilhos – alguns deles fortemente “diaspóricos”, com laços poderosos e ainda muito significativos com outro lugar. Além do mais, os “principais” museus cada vez mais se organizam de acordo com os ditames do turismo, nacional e internacional. Repensar as coleções e as exposições como processos históricos inacabados de viagem, de travessias e retornos, altera a concepção que se tem de patrimônio e de público. Qual seria a diferença se os principais museus regionais e nacionais flexibilizassem sua ideia de centralidade e vissem a si mesmos como lugares específicos de trânsito, fronteiras interculturais, contextos de luta e comunicação entre comunidades discordantes? O que significa trabalhar de dentro desses emaranhados em vez de se empenhar para transcendê-los?

Essas questões evocam algumas exigências conflitantes atualmente sentidas pelos museus em sociedades multiculturais e multiraciais. Ao pensar em sua missão como trabalho de contato – descentralizado e permeado por negociações culturais e políticas que estão fora do controle de qualquer comunidade – os museus podem começar a



entender como lidar com as reais dificuldades dos diálogos, alianças, desigualdades e traduções.

### No mundo dos museus

Minha formulação dos museus como zonas de contato é tanto descritiva quanto prescritiva. Defendi que é inadequado retratar o museu como coleção de cultura universal, repositório de valor incontestável, lugar de progresso, descoberta e acumulação de patrimônios humanos, científicos ou nacionais. A perspectiva de contato entende todas as estratégias de coleção de cultura como reação a histórias particulares de dominação, hierarquia, resistência e mobilização. E isso nos ajuda a ver como as reivindicações de universalidade e de especificidade estão associadas a lugares sociais concretos. Como Raymond Williams demonstrou em *Cultura e sociedade* (1966), as articulações da burguesia do século XIX de uma alta “cultura” universal foram reações à transformação industrial e à ameaça social. Por sua vez, as articulações das “minorias” ou “tribos” de uma cultura e de uma história discretas são reações a histórias de exclusão e silenciamento. Elas reivindicam um lugar controlado localmente na cultura pública mais ampla, na medida em que falam de dentro de comunidades particulares e também com uma gama mais vasta de plateias. Os museus/centros culturais são capazes de oferecer plataformas para essas articulações.

Meu relato defende políticas democráticas que desafiarão a valorização hierárquica dos diferentes lugares de cruzamento. Defende a descentralização e circulação das coleções em uma esfera pública *multiplex*, uma expansão do espectro de coisas que podem acontecer em um museu e em cenários afins. Entende que a inclusão de artes, culturas e tradições diversas em instituições grandes e estabelecidas é necessária mas não como único nem como fundamental ponto de intervenção. Na verdade, toda visão pluralista de inclusão completa em locais privilegiados (como o Mall em Washington, D.C. – um museu dos museus nacionais) é questionável.<sup>17</sup> Uma perspectiva de contato defende a especificidade local/global das lutas e escolhas relativas a inclusão, integridade, diálogo, tradução, qualidade e controle. E defende uma distribuição dos recursos (atenção da mídia, financiamento público e privado) que reconheça plateias diversas e as histórias de encontro com múltiplos centros. Diante da história dos museus no estado burguês euroamericano e, a bem dizer, dos contextos nacionais em toda parte, esta visão talvez pareça utópica. Trata-se de uma utopia em tom menor, uma visão das emergências irregulares e dos encontros localizados, mais do que das transformações globais. Essa visão dá lugar a iniciativas fortes, ainda que precárias, que se empenham contra o legado das hierarquias estabelecidas.

Esse legado tem sido recentemente submetido a análises e pesquisas críticas e históricas. O crescimento dos museus públicos na Europa e na América do século XIX era parte de uma tentativa geral de fornecer e organizar a “cultura” de cima para baixo. Os museus acumularam o “capital simbólico” das elites tradicionais e emergentes (Bourdieu, 1984). Eles institucionalizaram uma distinção rígida entre atividades de alta e baixa cultura [“*highbrow*” and “*lowbrow*”

*activities*] (Levine, 1988). Os “públicos” a que eles se dirigiam e cujos “patrimônios” eles colecionavam eram constituídos por projetos burgueses nacionalistas (Duncan, 1991). No século XIX, uma série de importantes “reformas legislativas e administrativas... transformaram os museus de instituições semi-privadas extremamente restritas às classes dominantes e profissionais em grandes órgãos do estado dedicados à instrução e à edificação do público geral” (Bennett, 1988: 63). No século XX, os museus foram centrais para a produção e para o consumo de “heranças” em um vertiginoso espectro de contextos locais, nacionais e transnacionais (Walsh, 1992), elementos integrais das indústrias do turismo em expansão (MacCannell, 1976; Horne, 1984; Urry, 1990). Como instituição que emergiu com o estado nacional, burguês, e com o capitalismo industrial e comercial, o destino do museu está ligado a sua difusão global e suas adaptações locais.

A ligação com o mercado capitalista e a comoditização foi descrita por Neil Harris (1990) em sua provocativa comparação entre museus e lojas de departamentos na América do Norte nos séculos XIX e XX. Na década de 1940, ele defende, os museus foram amplamente eclipsados pelos empórios comerciais como locais de exibição de arte e objetos e para a edificação do gosto popular. Mas recentemente muitos dos grandes museus passaram a ser orientados para o consumidor, com uma mudança de imagem concomitante.

Se a atratividade e o apelo de público se tornaram os objetivos dos museus, como efetivamente o museu se diferencia de uma instituição comercial qualquer que existe essencialmente pelo propósito de vender?... Será que o museu, um novo palácio de entretenimento, se tornou meramente outro tipo de manicômio, um manicômio não para objetos e arte mas para tipos especiais de banhos de memória e rituais através de galerias, um encontro coletivo quantificado, certificado, capaz de modelar padrões de consumo, mas dificilmente capaz de melhorar esses mesmos padrões? A certa altura, os museus foram acusados de prestar pouca atenção aos desejos e às necessidades de milhões de leigos. Hoje, em outra era, eles são cobrados por fazerem concessões para agradar, em termos de relevância, de drama e de popularidade. (Harris, 1990: 81)

Não importa como esses desenvolvimentos sejam avaliados, e quaisquer que sejam as possibilidades de advocacia cultural ou política abertas pelo abandono cada vez mais declarado de velhos ideais de neutralidade estética e científica (95), Harris conclui que “a mudança do destino do museu enquanto influência pública sugere capacidades grandiosas, crescentes e dotadas de variações quase infinitas” (81).<sup>18</sup>

O “museu” a que Harris se refere é uma instituição ocidental, especialmente metropolitana. Mas sua visão de uma máquina dinâmica, orientada para o consumidor, que recolhe e exhibe objetos de valor artístico, cultural e comercial possui evidentes ramificações globais. A “acumulação flexível” (Harvey, 1989) de tradições, identidades, ar-

tes e estilos associados à expansão capitalista contemporânea sustenta a proliferação de museus naquilo que poderia ser cinicamente chamado de uma loja de departamentos de cultura global. Kevin Walsh (1992) desenvolve essa perspectiva geral em uma enfática crítica dos “museus e patrimônios nacionais [*heritages*] em um mundo pós-moderno”. Walsh expande a visão de David Harvey de uma cultura capitalista globalizante: uma incansável erosão do “lugar”, das noções de tempo coletivo local e contínuo, e a substituição de conceitos rasos, espetaculosos, e meramente nostálgicos do passado. O patrimônio nacional [*heritage*] substitui a história, contribuindo para uma articulação hegemônica dos interesses nacionais e de classe. Partindo do livro *The Heritage Industry* [A indústria do patrimônio] (1987), de Robert Hewison, Walsh associa o rápido crescimento recente dos museus na Inglaterra a um período de declínio industrial/imperial e austeridade econômica thatcherista. Ele encontra hegemonias neoliberais similares sempre que sociedades em transformação, envolvidas no expansionismo capitalista, representam e consomem o próprio passado como patrimônio histórico [*heritage*]. A comoditização dos passados locais é parte de um processo global de “des-diferenciação” cultural.

As análises de Walsh e Harvey do mercado “pós-moderno” do patrimônio histórico são relatos necessários, mas não suficientes, das muitas atividades acontecendo nos museus e através dos museus. Uma perspectiva de contato, como defende Pratt, complica esses modelos difusionistas, sejam eles celebratórios (a marcha da civilização e da exploração ocidental) ou críticos (a incansável expansão do sistema de mercadorias capitalista). Walsh reconhece, algumas vezes, que sua abordagem simplifica demais, e ele cita o alerta de Mike Featherstone: “A lógica binária que busca compreender a cultura através de termos mutuamente excludentes como homogeneidade/heterogeneidade, integração/desintegração, unidade/diversidade, deve ser descartada. Na melhor das hipóteses, esses pares conceituais trabalham apenas em uma das faces do complexo prisma da cultura” (Featherstone, 1990: 2). O cerne do relato de Walsh está, contudo, nos primeiros termos da série.<sup>19</sup>

Com valências políticas diferentes, os museus expressam os interesses dos estados nacionais, das comunidades locais e tribais, do capital multinacional. Sempre que costumes locais, tradições, arte (de elite ou popular), história, ciência e tecnologia são colecionados e expostos – com propósitos de prestígio, mobilização política, comemoração, turismo ou educação – os museus e as instituições afins costumam aparecer. Os espaços de coleção, realocação e exibição marcados pelo termo “museu” são *multiplex* e transculturais. Histórias diferentes levam a esses espaços de contato, a envolvimento distintos com a modernidade e a pós-modernidade, a “nostalgias” as mais variadas (Stewart, 1988; Ivy, 1995). Os “museus” tribais, por exemplo, refletem formas indígenas e ocidentais de acumulação, memória e exposição. Eles projetam uma visão da história como luta, sobrevivência, renovação e diferenças concretas e atuais. Barnaby e Hall (1990) fornecem um relato informativo do Instituto Cultural Dene, fundado em 1986 por lideranças da Nação Dene, representando os povos Gwich’in, Slavery, Dogrib, Chipewyan e Cree dos territórios do noroeste do Canadá. O instituto reflete uma decisão tribal

consciente de preservar e restaurar a cultura dene como parte de um movimento por direitos e controle dos recursos para o desenvolvimento aborígenes. O instituto tem se dedicado a trabalhar com a história oral, com a revitalização da língua, com a medicina tradicional, com o uso da terra, com educação pública, e com a coleção de arquivos e artefatos. Está planejado um espaço expositivo para o material dene. Aqui, claramente, a função do museu é parte do trabalho maior de um centro cultural. É crucial estar atento à inter-relação, ao peso relativo, e ao ímpeto político dessas funções em diferentes articulações institucionais do patrimônio [*heritage*].<sup>20</sup>

Comparemos o relato de Schildkraut (1996) na ocasião da abertura do museu Asante Manhyia Palace, em Ghana, uma afirmação muito diferente da autoridade tradicional, no caso, real. Visões alternativas sobre tradição e modernidade podem se expressar em museus na medida em que refletem iniciativas locais e encarnam alianças e conversas verdadeiras entre membros de uma comunidade e profissionais externos – o ideal do “ecomuseu” de Georges-Henri Rivière (Rivière, 1985). E dentro de contextos dominantes nacionais, importantes distinções podem ser feitas na produção e no consumo do “patrimônio” [*heritage*]. Como observou Tony Bennett, a política britânica de conservação em geral tem sido conservadora – suposição que Raphael Samuel (1995) tornou mais complexa. A Austrália, no entanto, possui um contexto “oficial” diferente. Um museu como o Hyde Park Barracks de Sydney reflete a política inclusiva do “neonacionalismo” do Partido Trabalhista. Sediado em edifícios originalmente construídos para criminosos trazidos ao país, o museu anunciou sua intenção de representar histórias australianas que eram excluídas das visões mais celebratórias e consensualistas (Bennett, 1988: 80).

Por que as práticas dos museus se mostraram tão móveis, tão produtivas, em locais diferentes? Diversos fatores interligados entram em jogo. A habilidade de articular identidade, poder e tradição é crítica, ligando as origens aristocráticas da instituição com suas disseminações modernas nacionalistas e “culturalistas”. Os museus também ecoam uma vasta gama de atividades vernaculares de coleção, exibição e entretenimento. Acumular e expor coisas de valor é, supostamente, uma atividade humana amplamente difundida, e não restrita a uma classe ou grupo social específico. Dentro de alguns limites, um museu pode acomodar diferentes sistemas de acumulação e circulação, segredo e comunicação, valores estéticos, espirituais e econômicos. Como seu “público” ou “comunidade” é definido, que indivíduo, grupo ou visão, que ideologia esse museu celebra, como esse museu interpreta os fenômenos apresentados, quanto duram as exposições, se o museu muda depressa – tudo isso é negociável. Reunir tesouros e histórias de um indivíduo ou de um grupo em um museu é análogo a práticas como colecionar suvenires, fazer um álbum de fotos, ou manter um altar. Em alguns casos o museu é mantido com recursos relativamente escassos: a energia de um colecionador ou entusiasta local e alguns voluntários. Comunidades ou indivíduos que tradicionalmente expressavam sua ideia de identidade e poder, fazendo um festival ou construindo um santuário ou uma igreja, hoje podem (também) apoiar um museu<sup>k</sup>.

Em um contexto global onde a identidade coletiva cada vez mais é representada por uma cultura própria (um modo de vida, uma tradição, uma forma de arte ou de artesanato diferente), os museus fazem sentido. Eles presumem um público externo (especialistas nacionais e internacionais, turistas, acadêmicos, curadores, viajantes “sofisticados”, jornalistas e afins). Esses podem não ser os únicos ou a maioria do público das apresentações culturais ou espetáculos, mas nunca estão ausentes. Quando uma comunidade expõe a si mesma através de coleções e cerimônias espetaculares, constitui-se um lado de “dentro” e um lado de “fora”. A mensagem da identidade é direcionada de maneiras diferentes para membros e forasteiros – os membros são convidados a compartilhar da riqueza simbólica, os forasteiros são mantidos como observadores ou parcialmente integrados, sejam eles especialistas ou turistas. Desde o seu surgimento como instituições públicas na Europa do século XIX, os museus foram úteis como agregadores de entidades políticas e na valorização de um “nós”. Essa articulação – seja ela nacional, regional, étnica ou tribal – coleciona, celebra, registra, transforma em memória, valoriza e vende (direta e indiretamente) um modo de vida. No processo de manter uma comunidade imaginada, o museu também confronta “outros” e exclui o “inautêntico”. Esse é o material da política cultural contemporânea, criativa e virulenta, encenada na sobreposição de contextos históricos de colonização/descolonização, formação nacional/ afirmações de minorias, expansão do mercado capitalista/ estratégias do consumidor.

O “mundo dos museus” é diversificado e dinâmico. Em graus variáveis, as diferentes zonas de contato que venho acompanhando fazem parte de um mercado pós-moderno de patrimônios [*heritage*], enquanto exposição da identidade sob o signo da cultura ou da arte. E não há dúvida de que a cultura estruturada como museu – tradição objetificada, transformada em valor moral/estético e mercadoria vendável – é cada vez mais disseminada. As aspirações de populações dominantes e subalternas podem ser articuladas através dessa estrutura, ao lado dos interesses materiais do turismo nacional e transnacional. “Ter” uma cultura, segundo Richard Handler (1987, 1993), é ser um colecionador, envolvido no jogo de possuir e seletivamente valorizar modos de vida. Mas qual é o grau desse envolvimento? O que *mais* entra em jogo nas articulações tribais e outras articulações locais da cultura? Existe uma unidade na constelação de formações culturais/econômicas que chamamos de pós-moderna... O sistema mundial?... O capitalismo tardio? Não vamos chegar a um acordo tão cedo. Os museus, esses símbolos do elitismo e da imobilidade solene, estão proliferando aceleradamente: das novas capitais nacionais às aldeias da Melanésia, das minas de carvão abandonadas na Inglaterra aos bairros étnicos das cidades globais. Zonas de contato locais/globais, lugares de criação de identidade e de transculturação, de contenção e excesso, essas instituições são exemplos do futuro ambíguo da diferença “cultural”. ▼

diferentes manifestações de posicionamentos surge como forte possibilidade de criação de programações que proponham aos públicos situações que não se limitem ao entretenimento. (N. dos T.)

## Referências bibliográficas

- Ames, Michael. 1991. "Biculturalism in Exhibitions". *Museums Anthropology*, 15 (2): 7-15.
- Bahktin, Mikhail. 1937. "Forms of Time and the Chronotope in the Novel". In *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 84-258.
- Bauman, Richard & Sawin, Patricia. 1991. "The Politics of Participation in Folklife Festivals". In *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp and Steven Lavine. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press. 288-314.
- Black Elk. 1979. *Black Elk Speaks*. As told through John G. Neihardt. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Blundell, Valda. 1989. "The Tourist and the Native". In *A Different Drummer: Readings in Anthropology with a Canadian Perspective*, ed. Bruce Cox, Jacques Chevalier, and Valda Blundell. Ottawa: Carleton University Anthropology Caucus. 49-58.
- Blundell, Valda & Grant, Laurence. 1989. "Preserving Our Heritage: Getting beyond Boycotts and Demonstrations". *Inuit Art Quarterly*, Winter: 12-16.
- Bradford, Phillips Verner & Blume, Harvey. 1992. *Ota Benga: The Pygmy in the Zoo*. New York: St. Martin's Press.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ethnographic Showcases, 1870-1930
- Corbey, Raymond. Cultural Anthropology, Vol. 8, No. 3 (Aug., 1993), pp. 338-369. Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association.
- Dittborn, Eugenio. 1993. *Mapa: The Airmail Paintings of Eugenio Dittborn, 1984-1992*. London: Institute of Contemporary Art.
- Healy, Chris. 1994. "Histories and Collecting: Museums, Objects and Memories". In *Memory and History in Twentieth-Century Australia*, ed. Kate Darian-Smith and Paula Hamilton. Melbourne: Oxford University Press. 33-54.
- Hewiso, Robert. The Heritage Industry [A indústria do patrimônio]. York: Methuen Publishing, 1987.
- Jonaitis, Aldona. 1991. "Chiefly Feasts: The Creation of an Exhibition". In *Chiefly Feasts: The Enduring Kwakiutl Potlach*, ed. Aldona Jonaitis. Seattle: University of Washington Press. 21-69.
- Mannheim, Bruce. 1995. "On the Margins of 'The Couple in the Cage'". *Visual Anthropology Review*, 11 (1): 121-127.
- Meyers, Fred. 1994. "Culture-Making: Performing Aboriginally at the Asia Society Gallery". *American Ethnologist*, 21: 679-699.
- Richard, Nelly. 1993. "Nosotros/ The Others". In *Mapa: The Airmail Paintings of Eugenio Dittborn, 1984-1992*, ed. Eugenio Dittborn. London: Institute of Contemporary Arts. 47-65.
- \_\_\_\_\_. 1994. "La problemática de la distancia en el contexto de lo translocal". Paper read at conference entitled "Sinais de Turbulencia". Encontro da Rede Interamericana de Estudos Culturais, Rio de Janeiro.
- Samuel, Raphael. 1994. *Theatres of Memory*. Vol. 1: *Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso.
- Sarris, Greg. 1993. *Keeping Slugwoman Alive: A Holistic Approach to Native American Texts*. Berkeley: University of California Press.
- Shohat, Ella & Stam, Robert. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge. [Tradução para o português: *Crítica da*

- imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.]
- Taylor, J. Garth. 1981. "An Eskimo Abroad, 1880: His Diary and Death". *Canadian Geographic*, October-November: 38-43.
- Tedlock, Dennis. 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Turner, Terence. 1991. "Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformation of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness". *History of Anthropology*, 7: 285-313.
- Turner-Strong, Pauline. 1992. "Captivity in White and Red: Convergent Practice and Colonial Representation on the British-Amerindian Frontier". In *Crossing Cultures: Essays in the Displacement of Western Civilization*, ed. Daniel Segal. Tucson: University of Arizona Press.
- Urry, John. 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Wright, Patrick. 1985. *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*. London: Verso.

## Notas do Autor

**1** Tedlock (1983: 292) escreve sobre os zuni e sua narração de histórias dialógica: «O problema do mitógrafo [no caso, o curador consultado] não é apenas apresentar e interpretar mitos zuni como se fossem objetos de um lugar e de uma época remotos e o mitógrafo como sendo uma espécie de conduto estreito e de mão única, mas como acontecimentos que se dão *entre contemporâneos ao longo de uma fronteira com longo histórico de travessias, cruzamentos*» [meus itálicos]. Greg Sarris (1993: 39), associando a questão posta por Tedlock aos textos orais dos índios da Califórnia, enfatiza que a presença do interlocutor posiciona os contadores de histórias de tal maneira que as histórias são interpretadas em um contexto relacional específico.

**2** Sobre outro encontro de velhos nativos, objetos tradicionais e curadores dentro de um espaço de acervo museológico, ver Jonaitis (1991: 66-69).

**3** Em outras passagens, seguindo Bakhtin, chamei essa estrutura de tempo espacializado de "cronótopo" (Clifford, 1988: 236), estrutura hoje cada vez mais questionada pelas práticas artísticas "periféricas". Em suas incisivas reflexões sobre o trabalho do artista chileno Eugenio Dittborn, Nelly Richard (1993, 1994) explora as diferentes distâncias e trânsitos que as obras de arte negociam em seus trajetos e passagens entre centros expositivos, trajetos que ao mesmo tempo registram e desestabilizam as relações geopolíticas entre centro e periferia. Dittborn marca as trajetórias de suas obras remetendo-as pelo correio em envelopes para museus distantes: dobras e evidências de passagens anteriores são partes integrantes das obras, que assim claramente *atravessam* o espaço do museu. A arte de Dittborn chama atenção para distâncias não-sincrônicas, politizadas, de espaço e memória (Dittborn, 1993). Ver também Charlotte Townsend Gault (1995: 92), para uma discussão sobre a forma como a primeira

exposição de artistas nativos na Galeria Nacional do Canadá marcou uma distância crítica entre o museu e uma nação indígena justamente no momento de sua inclusão.

**4** Afirmar a necessidade desse desfecho em áreas estratégicas como a propriedade de terra e o controle do patrimônio [heritage] é o objetivo dos movimentos contemporâneos de “soberania”. A independência econômica e cultural completa não é uma opção realista; o que se procura, no entanto, é uma base de poder a partir da qual exercer algum controle concreto nas interações do presente.

**5** Fred Meyers (1994), escrevendo sobre aborígenes australianos na cena artística novaiorquina, defende que novas “interculturais” são criadas em performances associadas a exposições em museus – performances em que os participantes possuem graus de envolvimento muito diferentes uns dos outros.

**6** Em sentido semelhante, Richard Bauman e Patricia Sawin (1991: 312) criticam uma tendência de se pensar nos participantes de festivais folclóricos como objetos em exposição. Eles os descrevem “como agentes, reflexivos, adaptáveis e críticos, elaborando representações nas quais estão envolvidos, trabalhando para descobrir o que deveriam e poderiam estar fazendo dentro de um festival folclórico, negociando um caminho através de estruturas de poder e de autoridade, e oferecendo uma resistência firme, ainda que geralmente bem-humorada, quando sentem que sua noção de identidade e do próprio valor lhes está sendo impingida por outras pessoas.”

**7** Bruce Mannheim (1995), em complexa reflexão sobre Fusco e Gomez-Peña, nos lembra da realidade material dos sequestros e trabalhos forçados que está por trás de uma reação há muito estabelecida: os relatos indígenas sobre europeus como invasores de corpos [body snatchers] na América Latina (e na África).

**8** De fato, a análise da hegemonia ocidental na exposição do “exótico” pode se tornar totalizante, mascarando diferenças importantes. A valiosa discussão de Raymond Corbey corre esse risco ao afirmar uma forte similaridade entre exposições coloniais e a exposição Te Maori de 1984 em Nova York, com a presença dos próprios maori (Corbey, 1993: 359). A recepção pelos visitantes daqueles cantos e rezas maori dentro do museu pode, em muitos (embora certamente não em todos) casos, seguir uma velha tradição. Mas o envolvimento dos maori nas próprias performances, assim como a complexa política tribal/estatal/museológica em torno da exposição, reflete importantes rupturas com o passado. Coco Fusco corre o mesmo risco ao se deslocar indistintamente entre os ishi no museu de antropologia e “outro exemplo menos conhecido”: os mexicanos capturados pelos secessionistas anglo-texanos, expostos dentro de jaulas em praça pública, e ali deixados até morrerem de fome (Fusco, 1995: 41).

**9** Pauline Turner-Strong (1992) enfoca agudamente essas narrativas ausentes. Embora levante aspectos cruciais, suas evidências de ex-



periências indígenas na Europa são inevitavelmente fragmentárias. Seu uso da tradição oral, especialmente a lenda wampanoag do invasor europeu como pássaro canibal, é tantalizante e importante. Já existe melhor documentação disponível sobre “viajantes” mais recentes, embora a informação sobre seus pontos de vista complexos ainda não esteja bem estabelecida. Corbey (1993: 348-352) enfatiza a importância de se contemplar a experiência indígena nos “estudos de casos etnográficos” europeus, mas se limita a uma determinada série de questões. A história contada pelo sioux Black Elk [Alce Negro] sobre sua viagem à Europa a com trupe do Buffalo Bill’s Wild West Show é uma exceção (Black Elk, 1979); ver também o diário de um inuíte na Alemanha (Taylor, 1981). O relato de Bradford e Blume (1992) sobre Ota Benga, um pigmeu que foi exposto na Feira Mundial de Saint Louis, contém informações intrigantes, ainda que algo especulativas, relativas à noção dos pigmeus sobre violação de hospitalidade e seus costumes de parodiar e de usar o humor para reverter situações desfavoráveis e cativar a plateia.

**10** Ver capítulo 5 para o uso atual entre os kwakiutl (kwagiulth) das imagens romantizadas de Curtis – recicladas como retratos de família.

**11** Terence Turner (1991) fornece uma análise minuciosa da auto-representação cultural de um povo tribal (os caiapó) para estrangeiros, no contexto de mobilização política e defesa da etnia.

**12** Adapte essas questões a partir do relato de Michael Ames sobre a polêmica (Ames, 1991: 9). Em sua discussão a respeito de “Spirit Sings” [O espírito canta] e “Into de Heart of Africa” [No coração da África], ele se concentra na injustiça do protesto, e no potencial “efeito inibidor” sobre a independência curatorial e sobre a liberdade de expressão. Embora sua discussão dos dois protestos seja uma defesa dos interesses do curador, as lições que ele tira dos debates e os exemplos que ele dá de práticas emergentes em museus parecem defender uma renegociação do controle curatorial e da comunidade – um movimento geral em direção a um planejamento compartilhado, a um poder compartilhado e a uma concepção mais ampla dos conhecimentos diversos representados nos museus (13-14). A ambivalência de Ames reflete a linha tênue adotada atualmente por profissionais de museus, em um período de escassez de recursos e crescentes pressões políticas vindas de direções contraditórias.

**13** Tenho em mente aqui, é claro, algo mais central do que associar uma galeria ou patrocinar uma visita guiada – incluindo uma instalação de Hans Haacke ou uma intervenção de Fred Wilson.

**14** A diferença é evocada de maneira sensível por Aldona Jonaitis, que trabalhou com Gloria Cranmer Webster, diretora do Centro Cultural U’mista, e com outros velhos kwakiutl em “Chiefly Feasts: The Enduring Kwakiutl Potlach” [Banquetes de cacique: a dádiva duradoura dos kwakiutl] no Museu Americano de História Natural (Jonaitis, 1991: 66-69)

**15** Intensas discussões sobre repatriamento estão ocorrendo atualmente em um amplo espectro de museus e agências governamentais. Para se ter uma ideia, ver as diferentes posições do National Museum of the American Indian [Museu Nacional do Índio Americano] (1991) e Sturtevant (1991); ver ainda Blundel e Grant (1989).

**16** Talvez – como John Urry (1990: 134) e Chris Healy (1994: 35) sugere – a gama de projetos atualmente englobados pelo termo “museu” é ampla demais para ser coerente. Sua tradução em uma variedade de contextos tão vasta pode ter tornado seu significado quase irreconhecível. Creio, contudo, que ainda podemos falar em um “mundo dos museus” (e não em um “circuito de museus internacional” global [“museum world”]) unidos por semelhanças sobrepostas, ainda que não por uma mesma identidade estrutural ou funcional.

**17** Grupos previamente excluídos podem, é claro, transformar sua inclusão no Mall em um objetivo político. Mas essa será apenas uma estratégia, associada a outras, descentralizada ou centralizada de outra maneira, não inscrita no espaço imaginado do estado nacional inclusivo. Nesse sentido, será importante acompanhar como o novo Museu do Índio Americano, localizado em Washington, D.C., e em Nova York, colabora com uma série de instituições tribais. A visão geral que estou aqui articulando ecoa o “multiculturalismo policêntrico” de Shohat e Stam [Cf. ed bras: *Crítica da imagem eurocêntrica*, São Paulo: Cosac Naify, 2006], que eles distinguem claramente do pluralismo liberal (1994:46-49)

**18** Os atuais competidores comerciais e alter egos dos museus são parques temáticos e shopping-centers. Em um esforço de fornecer locais de encontros seguros e entretenimento edificante para a classe média, alguns dos grandes museus urbanos criaram suas próprias lojas, e sofisticados cafés e restaurantes. Com o encolhimento dos investimentos governamentais e locais, muitos dos grandes museus têm se tornado mais corporativos e pautados pelo consumidor, seguindo trajetória similar à das universidades. Ver Readings (1995) para uma análise incisiva das tendências institucionais atuais.

**19** Os “debates sobre patrimônio” [heritage] na Inglaterra estão ocorrendo. O brilhante trabalho de Patrick Wright, *On Living in an Old Country* [Sobre a vida em um país velho] (1985), foi rapidamente seguido por *The Heritage Industry* [A indústria do patrimônio] (1987), de Robert Hewison, e por muitas outras críticas de um passado nacional romantizado, composto por luxuosas casas de campo, paisagens pitorescas, artesãos habilidosos, e trabalhadores dedicados. Recentemente, Raphael Samuel (1994) lançou um contra-ataque que reivindica uma história mais longa e mais democrática para os projetos de conservação e acusa os críticos de esnobismo. Sua nostalgia populista de esquerda não passou despercebida. Até o momento, esse debate tem se concentrado intensamente na Inglaterra. Wals – embora generalize demais o contexto thatcherista – possui o mérito de colocar o mercado do patrimônio como um fenômeno global. Fico impressionado, contudo, pelos múltiplos investimentos em

“patrimônio” [heritage], tal como se articula em diversas situações locais/globais. No espírito do trabalho de Featherstone, precisamos reconhecer que o próprio debate sobre patrimônio [heritage] é um elemento da cultura global e não deveria ser resolvido com muita rigidez nem a favor de um “lado” nem de outro.

**20** Uma instituição indígena relativamente moderna, projetada para a exposição da “cultura”, e que precisa ser tratada com a mesma atenção que se dá a funções, contextos e públicos discordantes, é o “pow-wow”. Recorrendo à dança e às formas sociais tradicionais, aliadas aos movimentos pan-indianistas do século XX nos Estados Unidos e no Canadá, os pow-wows são ocasiões inventivas, populares, tanto para turistas como para os próprios índios – muitas vezes por motivos diferentes. Blundell (1989) fornece um relato complexo. Ver também minhas reflexões sobre o Centro Cultural Onga, na Nova Guiné, no capítulo 6.

### **Nota final: sobre contato e colaboração – instituições e públicos**

por Valquíria Prates

Publicado em 1997, o livro *Rotas: viagem e tradução em fins do século XX*, escrito pelo antropólogo estadunidense James Clifford (1945-), trouxe contribuições importantes para a área de estudos culturais, com ampla ressonância na museologia social, educação em museus e na prática de profissionais relacionados aos públicos de instituições culturais. Conheci o texto *Museus como zonas de contato* em 2005, como resposta de um amigo em um debate acalorado sobre os riscos de tornar “os públicos” uma espécie de mercadoria, moeda de troca em trabalhos de colaboração e participação, alertando-me para o cuidado necessário ao participar de projetos em que a intenção conclamada pela instituição fosse “dar a voz” às minorias. Enquanto eu vivia um momento de “encantamento” diante da abertura das instituições para a possibilidade de ouvir a comunidade em situações coletivas de trabalho, meu amigo apontava a potencial perversidade de determinadas propostas, questionando as éticas de escuta e colaboração envolvidas em casos bem específicos.

O texto de Clifford foi uma espécie de mediador em nossa discussão. Por meio do relato de uma consulta pública a um grupo de indígenas do Alaska acerca de objetos do acervo de um museu norte-americano, o antropólogo convida o leitor a vislumbrar *o contexto em que acontece o convite* – e as expectativas muito diversas entre as partes envolvidas. De um lado, profissionais do museu buscando conhecer melhor os objetos para valorizar as formas de exibí-los, por outro, os anciãos carregando a missão de negociar as formas como suas histórias e culturas serão apresentadas dentro do museu, tendo nas peças o ponto de encontro para conhecer a história de seu povo e seus embates com o cotidiano contemporâneo.

Clifford segue sua narrativa, trazendo episódios em torno de prá-

ticas artísticas, exposições e programas públicos, chamando a atenção do leitor para uma série de “saias justas” e equívocos entre instituições e as pessoas que as frequentam. Em grande parte disparados em contextos de experimentações artísticas e curatoriais, muitos dos episódios tinham por base e motor as interpretações de conceitos e ideias presentes nos Estudos Multiculturais, que marcaram os anos 1990.

Importante lembrar que esses estudos foram alvo de controvérsias entre seus “intérpretes” em ação. Embora seja inegável seu valor naquele determinado contexto histórico (bem como o grande impacto na abordagem de assuntos difíceis como o preconceito étnico e de gênero, que ganharam espaço e ocuparam debates acalorados em instituições acadêmicas e culturais durante toda a década), suas ideias deram margem a situações em que todas as minorias eram tratadas como um grande caldeirão de culturas em que “tudo equivalia a tudo”, nas palavras do artista Guillermo Gomes-Peña:

Multiculturalismo é um termo ambíguo. Pode significar pluralismo cultural, em que vários grupos étnicos colaboram e dialogam uns com os outros sem ter que sacrificar suas identidades em particular, o que é extremamente desejável. Mas também pode significar um tipo de “Disneylândia em esperanto”, um coquetel de tutti-frutti das culturas, linguagens e formas de arte, em que tudo se torna qualquer coisa.

A leitura do texto e o entendimento do contexto de escrita de Clifford abriram para mim uma nova perspectiva crítica em relação a uma necessária “ética de participação” dos públicos em atividades públicas de instituições culturais. Se, na década de 1990, o mundo presenciou mal-entendidos e interpretações equivocadas acerca da ideia de expor “outras” culturas (não imperialistas) e de realizar consultas públicas em que a instituição buscava deixar invisível qualquer forma de confronto ou dissenso, na atualidade observamos uma série de práticas artísticas, curatoriais e educativas que, ao priorizar a participação, ainda não acolhe o dissenso como elemento gerador de outros pontos de vista.

O diálogo aberto que buscaram os tlingit ao aceitar o convite para a “consulta pública” no museu citado por Clifford nos apresenta um público que tinha consciência de seu papel político – e de que uma consulta deste tipo envolve negociação entre partes, que pode resultar numa contrução coletiva. Ruídos, desconforto e dissenso em geral são as marcas deste tipo de acontecimento, longe de um imaginário construído, especialmente em educação, de que o consenso e o congraçamento são características de todo e qualquer trabalho realizado em colaboração.

O caminho mais coerente para mim, em experiências e práticas “assombradas” pelo diálogo com as “zonas de contato” de Clifford (que por sua vez dialogava com a linguista Mary Louise Pratt, de quem emprestou o termo), foi o seguinte: sempre desconfiar do consenso (ainda que minha formação costume me puxar com efeito de

gravidade para zonas de conforto) e, estando em instituições, buscar me perceber como parte delas a cada nova proposta ou pesquisa realizada.

Em decorrência desse reconhecimento, venho tentando me preparar para acolher a importância do dissenso e, paulatinamente, me desviar do consenso como fim exclusivo a ser alcançado, em processos em que o tempo, a convivência e o respeito às negociações e narrativas são fundamentais para aprofundar as discussões diante do que chamamos de públicos.

Aprendi, com este texto, que as instituições somos nós, que as ocupamos. Como públicos e como profissionais que precisam rever práticas e intenções, encarar o abismo que muitas vezes habita estes dois pontos dos processos de colaboração:

Enquanto os museus não forem além de uma consulta (muitas vezes depois que a visão curatorial já está firmemente instaurada), enquanto eles não aportarem uma gama mais ampla de experiências históricas e agendas políticas ao plano concreto das exposições e do controle das coleções dos museus, eles serão percebidos como instituições meramente paternalistas por pessoas cuja história de contato com museus sempre foi de exclusão e condescendência. Talvez seja utópico, de fato, imaginar os museus como espaços públicos de colaboração, de controle compartilhado, de traduções complexas, de discordâncias honestas. (James Clifford)