



Entre um mundo e o dos Outros: magia e descolonização na performance museal

Between one world and the Other's: magic and decolonization in the museum performance

Dr. Bruno Brulon

Como citar:

BRULON, B. Entre um mundo e o dos Outros: magia e descolonização na performance museal. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.243-264, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4302>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4302>.

Imagem: *O Rio (The River)*, instalação de Charles Sandison, 2010, Museu du quai Branly, em Paris. Foto: E.D.Oliveira [2017].

Entre um mundo e o dos Outros: magia e descolonização na performance museal

Between one world and the Other's: magic and decolonization in the museum performance

Dr. Bruno Brulon*

Resumo

O artigo apresenta possibilidades para a descolonização dos processos de musealização utilizando a teoria sobre a magia de Marcel Mauss como instrumento para pensar ritualmente o trabalho técnico de preservação e transmissão de bens culturais. Aplica os conceitos teóricos propostos por Mauss à performance museal em duas instituições distintas: o Musée du quai Branly, em Paris, e o Ilê Obá Ogunté – Sítio de Pai Adão, em Recife, Pernambuco. A partir da observação etnográfica de rituais religiosos e não religiosos nas duas realidades culturais estudadas, traça algumas considerações gerais sobre os processos de profanação nos museus e nos terreiros que caracterizam o rito ocidental da musealização.

Palavras chave

Musealização. Descolonização. Magia. Performance museal.

Abstract

The article presents some possibilities for the decolonization of the museum processes using the theory of magic by Marcel Mauss as an instrument to conceive the rituals in the technical work of preservation and transmission of cultural heritage. The theoretical concepts proposed by Mauss are applied to museum performances in two different institutions: the Musée du quai Branly, in Paris, and the Ilê Obá Ogunté – Sítio de Pai Adão, in Recife, Pernambuco. From the ethnographic observation of religious and non-religious rituals in the two cultural realities, it draws some general considerations on the processes of profanation in museums and in *terreiros*, which characterizes the western rite of musealization.

Keywords

Musealization. Decolonialization. Magic. Museum performance.

A magia é uma arte de dispor, de preparar misturas, fermentações e manjares. Seus produtos são triturados, moídos, amassados, diluídos, transformados em perfumes, em bebidas, em infusões, em pastas, em bolos com formas especiais, em imagens, para serem fumigados, bebidos, comidos ou guardados como amuletos.

Essa cozinha, química ou farmácia, não tem somente por objeto tornar utilizáveis as coisas mágicas, ela serve para dar-lhes a forma ritual, que é parte, e não a menor, de sua eficácia (Marcel Mauss, *Esboço de uma teoria geral da magia*, 1904: 90).

No final do mês de abril de 2012, o Musée du quai Branly¹ organizava o evento *BEFORE*, uma *soirée* gratuita em torno da exposição de curta duração *Les Maîtres du désordre*². Nesta ocasião, o museu foi tomado por diversas performances e intervenções artísticas que tinham como objetivo atrair o público jovem, acostumado às apropriações artísticas das suas coleções etnográficas. A divulgação no *website* do quai Branly delimitava a faixa etária entre 18 e 30 anos. As atrações incluíam *happenings* em meio ao espaço expositivo, apresentações de música e dança, instalações de vídeo, e até o espetáculo de um mágico – todas elas evocando o tema da *desordem*. No teatro Claude Lévi-Strauss, uma das primeiras atrações é apresentada para o vasto público presente no início da noite. No palco, o grupo *New Crium Délirium*³ realiza uma performance complexa envolvendo música e sons xamânicos e um filme proveniente das coleções do museu. A película *Divine horsemen: the living gods of Haiti*⁴, de Maya Deren, mostra cenas de um ritual vodu no Haiti. O grupo, conhecido como os “xamãs-urbanos”, apresenta-se diante da grande tela em que se veem imagens rituais. Progressivamente, a música cantada e tocada por eles mistura-se de maneira visceral às imagens transmitidas. O que inicialmente parecia uma mistura de *rock* com música *folk* transfigura-se num som desconhecido para os ouvidos do público presente. Mesclando a guitarra a instrumentos tradicionais, o som é avivado pelas cenas fílmicas de possessão e transe. É visível um certo incômodo sensorial na plateia. Algumas pessoas começam a se retirar do auditório. Outras, no entanto, deixam-se afetar pela performance. As imagens, mostradas de forma aleatória, não trazem qualquer informação etnográfica. Conforme o arranjo sonoro se intensifica, mais e mais pessoas deixam o auditório. Outros visitantes ainda se aproximam para ver o que se passa ali. Os homens brancos no palco, os “xamãs” daquele “ritual” se deixam possuir, ou fingem a possessão diante da possessão dos “deuses vivos” do Haiti transmitida na grande tela ao fundo. A performance dos músicos no palco mimetiza o ritual. Quem está possuído? Quem não está? A mensagem transmitida pela cena incomum é a do próprio ritual como prática que estabelece a relação entre culturas: a dos observadores e a dos objetos observados pela lente da musealização.

A performance museal faz uso do ritual para representar o próprio sentimento da diferença – esta última, objeto musealizado com maestria pelos museus etnográficos franceses. O “Outro” no Musée du quai Branly, apesar de ser apresentado por suas características estéticas em um museu que consagra as ditas “artes primeiras”, já não reproduz as formas dóceis do passado. No caso da performance descrita acima, o ritual carnavalesco do Haiti é reinterpretado como obra de arte no contexto europeu. O museu não apenas faz renascer um “sentimento do Diverso” (Segalen, 1986: 87) caro aos franceses, mas recria, no presente, um gosto pelo exótico como jamais interpretado por um museu etnográfico, denominando-o de “arte” e não mais tendo-o como mera fonte de inspiração surreal⁵. A arte no museu é utilizada como instrumento de passagem, estabelecendo, como num ato mágico, a liminaridade entre o mundo familiar e o mundo desconhecido, dos Outros.

Após sermos iniciados no estado liminar instituído pela mágica do quai Branly, atravessando o jardim do museu, que rompe com a lógica dos jardins racionais da Paris conhecida, subindo a rampa pelo rio de palavras que nos faz adentrar no universo pensado como ilógico da musealização, a linguagem da arte é vista como a principal via para a suposta “descolonização” das coleções expostas. Como uma máscara que se aplica ao real, a expressão artística cultivada no objeto etnográfico é *um envelope* das diferenças atravessadas pela violência material e simbólica da dominação colonial, e é, assim, consumida sem culpa – e, por isso, uma vez ou outra, ela envolverá não somente o deleite, mas também algum sofrimento.

A arte do quai Branly atrai mas também repele, o que significa que as *artes primeiras* se encontram em vias de se legitimar como um campo do “sagrado” produzido por um conjunto de práticas rituais que começam a se dar a conhecer no universo museal. Na presente análise, propomo-nos a explorar uma via da descolonização da performance museal por museus etnográficos no contemporâneo, ao utilizarem-se da *magia* como técnica para mediar as diferenças e apaziguar as divergências entre narrativas sobre o passado. A reflexão tem base na observação da musealização no Musée du quai Branly, um museu etnográfico nacional que guarda as coleções etnográficas francesas herdadas da colonização, contrapondo-o às práticas de musealização de um terreiro de candomblé no Brasil, o Ilê Obá Ogunté – Sítio de Pai Adão, em Recife, Pernambuco. A partir da comparação das técnicas empregadas nos dois casos, e considerando as diferenças entre os enunciados produzidos por duas interpretações distintas do museu pós-colonial, almejamos entender o que constitui o dispositivo museu em seus usos sagrados, numa instituição dedicada às artes primeiras, em um caso, e em sua profanação como um espaço laico em um terreiro musealizado, no caso simetricamente oposto.

Em ambas as análises, o enfoque não está no espectador como uma construção histórica e social, ou tampouco nas “obras” ou representações da cultura; interessa mais a produção do *encontro* entre o visitante e a coisa musealizada. Este encontro, em que alguém se vê *tomado*⁶ pela obra apresentada, num ato de ruptura com a vida cotidiana para entrar no estado liminar criado pelo museu, envolve uma certa forma de magia e constitui aquilo que entendemos como *performance museal*.

O objeto central aqui investigado é a construção social desse encontro, na forma de uma comunicação que é parte constitutiva dos processos de musealização. Tanto no caso de museus das *artes primeiras* ou, em seu contraponto, nos exemplos de museus etnográficos baseados na automusealização, um sentido de patrimônio é colocado em cena para ativar certos imaginários e criar novos sentidos interpretativos. A investigação desenvolvida buscou, portanto, colocar frente a frente dois modelos de museus etnográficos, disseminados pelo mundo contemporâneo, mas separados por concepções distintas sobre as representações simbólicas das pessoas e das culturas. Falar dos dois modelos de museus leva-nos a vislumbrar a musealização como um processo por meio do qual distâncias simbólicas são criadas, nas coisas e nos seus observadores simultaneamente, subvertendo a diferença radical entre os museus de Si e os museus dos Outros (L’Estoile, 2007), uma vez que essas categorias não dão conta de explicar variações entre as distintas formas de se musealizar ‘culturas’.

Podemos afirmar, como ponto de partida, que em ambos os casos a musealização gera *objetos etnográficos*, com entendimentos plurais, guardados nos museus pois *guardam* em si mais de uma vida.

O objeto etnográfico musealizado é necessariamente atravessado pelos olhares dos seus criadores primeiros e por aqueles dos etnógrafos e de outros especialistas, para só então capturar o olhar do público. Ele faz lembrar que todo patrimônio é negociado, constitui-se dialogicamente, entre algo que é e um tornar-se, pois o patrimônio, ou os objetos nos museus, são objetos que passaram por ao menos duas vidas, dois olhares, duas formas de existir. Neste sentido, o objeto etnográfico musealizado é *devir*, encontra-se num estado de liminaridade criado pelo artifício da performance; ele foi alterado pelo ato mágico que lhe confere o poder de alterar a sua realidade ou de produzir, por magia ou pela musealização, uma outra realidade museal.

A magia da musealização

O trabalho de um curador se aproxima, em sua técnica, àquele de um mágico. É por meio de um conjunto de gestos intencionais e do jogo entre o mostrar e o esconder – traços distintivos do ato mágico segundo a teoria geral da magia esboçada por Marcel Mauss (2005 [1904]) – que o curador ou museólogo atribui valor e constrói sentidos por meio da musealização. Nas palavras do curador Germain Viatte⁷, o que se passa no Musée du quai Branly, ao se expor como obras de arte objetos longamente percebidos como etnográficos, é a sua introdução “*em uma outra magia*” (Viatte, 2006).

Há, geralmente, algo de oculto na magia para garantir a sua eficácia. Ao estabelecer os espaços da apresentação dos objetos ressignificados ao público, o museu delimita o palco onde se dá o encantamento das coisas. Esse “encantamento” pela musealização, chamamos de “musealidade”, pois para que ele ocorra devem estar estabelecidas certas condições especiais. Os objetos mostrados estabelecem com o visitante *uma relação de outra ordem*, museal ou museológica, que é uma *ordem mágica*. Assim, no trabalho da musealização se instaura uma divisão performativa entre dois mundos: o visível e o invisível. É a autoridade do mágico, investida da crença do seu público, que garante a manutenção das fronteiras entre um mundo e o dos Outros.

“Mesmo lícito, ele se esconde, como o malefício”, diria Mauss sobre o mágico. “Mesmo quando é obrigado a agir diante do público, o mágico busca evadir-se; seu gesto se faz furtivo, sua fala indistinta” do mistério instaurado por sua performance – construída por meio dos objetos dispostos no museu – depende a eficácia da magia. É característica da autoridade do curador não revelar as fontes de sua inspiração, quase sagrada ainda que profana, quase divina mesmo que terrena, elevada pois ele representa um limiar entre o mundo que revela e o que se esconde propositalmente em seus gestos solenes: “o médico-feiticeiro, o curandeiro que trabalha diante da família reunida, murmura entredentes suas fórmulas, dissimula seus passes e envolve-se em êxtases fingidos ou reais” (Mauss, 2005 [1904]: 60).

O mágico-museólogo faz da reserva-técnica o seu esconderijo, onde os truques são preparados, as informações mais valiosas são guardadas (como o preço negociado nas compras dos objetos, por exemplo), os objetos adquiridos são preparados cuidadosamente para entrar em cena. A penumbra do museu não difere daquela das florestas distantes, estas mesmas mimetizadas na cenografia do quai Branly: “Assim, em plena sociedade o mágico se isola, com mais forte razão quando se retira no fundo dos bosques” (Mauss, 2005 [1904]: 60). A magia da musealização ajuda a explicar sobre os museus o

mistério do seu poder e o poder de produzir mistérios nesta instituição cuja sacralidade pode ser interpretada como a própria dissimulação de sua laicidade.

No ato do mágico as palavras, os encantamentos, as técnicas são ocultas, o que difere em método a eficácia mágica da eficácia mecânica. Para elevar certos elementos da realidade com sua magia, estabelecendo um plano de representações sobre o real, o mágico-museólogo escolhe o que ocultar ao mesmo tempo em que revela. Dispõe com cautela os objetos, transformando-os ao alterar o seu estatuto banal, atribuindo-lhes o estatuto de *musealia*. Preserva, antes mesmo de sua materialidade, os segredos necessários para manter o encantamento, sem desvelar por completo a sua vida museológica para sustentar a representação.

Responsável por pensar o projeto museológico do quai Branly, Viatte afirma, ainda, que a seleção para o espaço expositivo a partir das coleções do museu é, em si, “um tipo de magia”, sendo o ato mágico completo “com a transmissão ao público” (Viatte, 2006). Essa “magia”, no sentido preconizado pelo curador, envolve o objeto autêntico, que lá se encontra em “sua densidade, seu peso, sua pele”, e é graças a ele que o ato mágico exerce o seu efeito sobre as pessoas. Esse *efeito museal*, como caracteriza Svetlana Alpers (1991: 27), ao transformar objetos em obras de arte, implica o isolamento de algo do seu mundo, um tipo de alienação que beneficia o olhar (ainda que sacrifique a explicação). Para Alpers, este efeito do museu é “*uma maneira de ver*”. Ao remover objetos do mundo real, ou requalificá-los num outro regime de valor, os museus produzem um tipo de magia com as coisas, sendo o ato mágico completo nos olhos do público, assim como uma performance se completa com a plateia.

No caminho inicial em direção ao platô das coleções⁸, espaço onde estão expostas as coleções permanentes de objetos da África, Ásia, Oceania e Américas, no Musée du quai Branly, uma longa rampa curvilínea conduz o visitante ao coração do museu, o prelúdio da “viagem” proposta, onde os quatro continentes “extra-europeus” se encontram em um mesmo discurso e em uma só performance. A grande rampa dá ao visitante a oportunidade de refletir; ao mesmo tempo em que ela é o meio para se chegar às coleções, ela é a passagem para um outro universo de percepção e de sentidos.

Isto acontece porque ao longo da vasta extensão percorrida por aqueles que decidem embarcar nessa viagem museal foi colocada, a partir do ano de 2010, uma instalação do artista escocês Charles Sandison, encomendada pelo museu para ocupar este espaço, até hoje marcando a transição entre a recepção e o espaço consagrado pelo rito da musealização. A obra de arte contemporânea que leva o nome de *La Rivière* (O Rio) contém em si a intenção explícita de convidar o público a uma “viagem no tempo e no espaço, nos imaginários dos povos não europeus”⁹. Ao subir a rampa, permitindo a minha iniciação na magia das artes primeiras, deixo-me envolver no fluxo do rio de palavras retiradas da exposição de longa duração do museu, projetadas de modo a fazer da distância (física) entre a entrada do museu e as suas coleções um caminho a ser interpretado.

Muitos sentidos podem ser atribuídos a este percurso (propositalmente longo) onde nenhuma obra é exposta exceto a grande instalação que ocupa todo o espaço até o topo: a nascente do rio de palavras, o platô das coleções ou o *palco* onde as ‘culturas’ se encontram, ou “dialogam”. Mas o diálogo primordial está para além das culturas; o diálogo que acontece ao nos depararmos com “o rio” é aquele entre o

museu e seu público. É ali que o museu determina a performance que será apresentada. Ao mergulhar no líquido linguístico da obra, sou levado a entender que tipo de tratamento é dado às ‘culturas’ no espaço da exposição. As palavras soltas e desconectadas, projetadas no chão, percorrem o espaço sem fazer qualquer relação umas às outras, a não ser as ligações arbitrárias do movimento do rio. Todas estão escritas da mesma forma, com o mesmo tamanho e cor. Não há distinção entre as ‘culturas’. Mas também não há diálogo, exceto aquele feito pela própria obra de arte. O rio sinuoso seduz, mas não significa, e logo desaparece nas sombras do platô, onde ele supostamente nasce (ou morre?).

De repente somos levados a perguntar: estamos embarcando em uma viagem etnográfica ou em uma charada? Fazemos essa pergunta porque sabemos que a arte “faz acreditar”, e o museu, ao apresentar a arte no lugar da viagem, avisa cautelosamente que os objetos de antes já não são mais os mesmos na nova exposição. Estes, que nas instituições do passado representavam provas científicas sobre populações distantes, agora são vistos como os emblemas dessas culturas e de suas estéticas próprias. Quando o rio seca, as cortinas se abrem para um novo espetáculo sobre os Outros.

Com efeito, existem diversas maneiras de fazer acreditar, como se pode notar no campo dos museus e da arte. Os pintores que inventaram o *trompe l’oeil* tentaram introduzir em suas obras uma virtualidade surpreendente, cuja eficácia só é reconhecida a partir do momento em que o observador percebe estar diante de uma performance e é forçado a sorrir, demonstrando uma mistura de surpresa e admiração como se estivesse diante do truque de um mágico – reconhecendo assim as habilidades do *performer*. Tanto quanto o mágico ou o artista, cujo papel é o de ‘fazer acreditar’, o museógrafo é aquele que assume a tarefa de fazer com que as pessoas em um museu acreditem naquilo que veem como se fosse a própria realidade, e não uma representação. A musealização, assim, poderia ser entendida como uma passagem mediada entre dois mundos, aquele de quem engana e aquele de quem se deixa ser enganado.

A magia, para Mauss, bem como a autoridade do mágico, não se definem pela forma de seus ritos, “mas pelas condições nas quais eles se produzem e que marcam o lugar que ocupam no conjunto dos hábitos sociais” (Mauss, 2005 [1904]: 61). O isolamento do ato mágico, praticado pelos museus em suas reservas, em seus cofres e nos segredos mantidos pelos guardiões da herança pública, funciona como um sinal quase perfeito da “natureza íntima do rito mágico”: as coisas que têm valor devem ser mantidas fora do alcance dos não iniciados, no mundo do segredo e do secreto. Os *musealia* (objetos de museu) são produzidos segundo as condições da musealização, por meio de atos em cadeia que dependem de uma intenção de comunicação. A magia que torna a comunicação eficaz – ou legítima – não implica mentiras, mas um jogo de verdades e enganações, mutuamente aceito pelo mágico e seu público. Ao revelar ao público a sua magia, sem negar o efeito mágico da musealização, o Musée du quai Branly desvela a si mesmo, ou a performance museal, dando a ver a musealidade, em suas múltiplas camadas, elementos e procedimentos que levam ao encantamento dos seus fiéis.

O museu, dispositivo para essa passagem, opera ele mesmo como uma obra iniciática que faz com que o “viajante” sinta em si, ao longo de sua experiência museal, aquilo que o mágico deseja evocar em sua performance.

A religião da arte no templo de Lévi-Strauss

Herdeiro do Musée d'Ethnographie du Trocadéro e do Musée de l'Homme, símbolos do culto a uma ciência forjada no bojo da colonização, o quai Branly evoca o passado colonial ao mesmo tempo em que propõe caminhos imaginativos para sua sublimação. Ao longo do século XX, a história dos museus etnográficos franceses, reconhecidos pelos cientistas como instâncias de legitimação de maior importância para a etnologia, foi marcada por uma mutação que se opera no nível da concepção museal; para Dias (1991: 497), de instrumento de legitimação da expansão colonial, esta instituição é chamada a desempenhar um papel na revisão e questionamento das representações sociais da alteridade.

O momento da disseminação, na França, do pensamento de Claude Lévi-Strauss, é apontado por muitos autores como o marco de uma revolução intelectual para a antropologia, balizada pelo estruturalismo. Esse antropólogo propõe que “todo significativo estético é a manifestação sensível de uma estrutura” (Dosse, 2007: 100). Foi esta vertente do pensamento lévi-straussiano que permitiu ao quai Branly expor determinado conjunto de objetos como se estivessem divorciados das culturas que os produziram, tendo sentido em si mesmos e nas relações constituídas na narrativa museal. A mensagem da antropologia estrutural refletida no museu apresenta, em si, ambições universalistas. Seu “método etnológico” pressupõe a construção de um certo distanciamento entre observador e observado (como seres de mesma natureza), e a noção de que o etnólogo tem o papel de descobrir um sentido associado para configurações muito diferentes.

No plano museográfico, a nova sensibilidade de ordem estética é colocada como a dimensão da interlocução entre as culturas, o olhar estético sendo aquele que liga os seres humanos com o seu interior mais profundo. Assim, todo o debate, iniciado por Lévi-Strauss, que transformou a antropologia engendrando uma nova forma de olhar os Outros, levou ao estabelecimento de uma outra forma de encantamento para os museus de etnografia: o encantamento pela arte.

Na religião da arte, ou religião do museu¹⁰, que se pretende neutra e laica, o apagamento dos sujeitos indígenas, dos criadores das obras expostas, leva os fiéis a cultuarem outros “autores”. Aos objetos das artes primeiras são associados os nomes de seus colecionadores europeus ou dos próprios antropólogos que os coletaram. Orientado pela perspectiva analítica preconizada por Lévi-Strauss em suas *Mitológicas*, o quai Branly privilegia na exibição das obras uma autoria inespecífica geograficamente pautada, sem considerar as condições de sua produção, as escolhas feitas pelo autor quando se tem dados para isso, os seus usos pretéritos e os variados discursos interpretativos em jogo.

Assim, diante de um público diverso de “fiéis”, ao introduzir os não iniciados no ambiente mágico das artes primeiras, o quai Branly busca criar mecanismos de recepção que muitas vezes falham, como no caso da performance descrita na abertura deste texto, na ocasião da exposição *Mestres da desordem*. Com efeito, a desordem promovida pelo museu bagunça os referenciais do público e promove a performance de uma liminaridade artística condicionada por um novo gosto pela arte contemporânea descontextualizada.

A “descoberta” das estruturas na obra de Lévi-Strauss tornou possível aos antropólogos enxergar uma unidade e uma coerência por detrás das obras de uma dada cultura, que a simples descrição dos fatos

não poderia revelar. Mas, para tornar compreensíveis os museus que re-apresentam os objetos etnográficos em regimes de valor regenerados, foi necessário recorrer à teoria da performance, que permite explicar a transformação e a ruptura nas próprias estruturas que não se mostram de forma alguma estáveis. A teoria da performance de Victor Turner (1988) volta-se para a ruptura das estruturas como o momento de quebra da ordem social e de sua restauração, de modo que se pode compreender, nesse momento de liminaridade, não apenas as próprias estruturas, mas as pessoas por detrás delas. A análise dos dois casos selecionados neste artigo tem como objetivo iluminar momentos de reestruturação de valores na cadeia museológica, em que é possível vislumbrar as práticas por detrás dos rituais de musealização.

A musealização dos Outros: em direção ao estado de *sacralidade laica*

A partir da análise da obra *Mitológicas* de Lévi-Strauss pode-se entender que o antropólogo atribuiu às artes ou aos mitos tudo aquilo que as sociedades “deixam escapar” sobre as suas estruturas. Ele afirma que, quando o mito morre em nossas sociedades, a música se torna mítica do mesmo modo em que “as obras de arte, quando morre a religião, deixam de ser simplesmente belas para se tornar sagradas” (Lévi-Strauss, 2009 [1971]: 584). A relação entre arte e sacralidade, para Lévi-Strauss, pode se explicar nesta afirmação. Segundo tal perspectiva, a arte se sacraliza na medida em que a sociedade deixa de acreditar nas outras esferas do sagrado religioso. Poderíamos dizer sobre esses museus, templos de uma religiosidade artística, que eles estariam *profanando o sagrado* por meio do ritual da musealização?

Ao produzirem uma *sacralidade laica* na apresentação de obras de arte, os museus musealizam desde as consideradas obras-primas da arte não ocidental até objetos utilitários, como os instrumentos de trabalho ou os dejetos industriais, em um processo duplo que intenciona a sacralização e a não hierarquização retórica do patrimônio. Este caráter sagrado investido nos museus de arte na França, bem como em outros museus que usam a arte como instrumento de “encantamento” e de nivelamento do patrimônio, como se demonstrou, é inerente aos discursos dos principais agentes da musealização no quai Branly.

Chega-se, então, à *consagração* do objeto no museu – o termo “consagrar” é extremamente disseminado no vocabulário institucional do quai Branly¹¹. O que orientou, nos últimos anos, as aquisições do museu, afastando-se dos critérios pensados como objetivos da etnologia, foram critérios ligados àquilo que os profissionais do museu imaginam que o público geral deseja ver. Como afirmou André Delpuech (2011)¹², que foi conservador das coleções das Américas do Musée du quai Branly entre 2005 e 2017: “nós não compramos qualquer coisa, nós buscamos comprar peças que podem dar sentido a um dado ‘momento’ da apresentação”. Em outras palavras, busca-se incorporar à exposição aquilo que corroborará a performance museal.

Os objetos “consagrados” se mantêm, logo, entre duas dádivas, a dos homens e a dos deuses. Através do mistério em que estão imersos esses objetos, nós somos confrontados com um certo tipo de relações do homem com ele mesmo, relações que são sociais, intelectuais, afetivas e que se materializam nos próprios objetos (Godelier, 2008: 187). Essas relações do sujeito da musealização consigo mesmo são de tal tipo que os humanos são levados a ocupar duas posições simultaneamente no espaço e no tempo. Como explica Maurice Godelier (*Ibidem*: 188), eles passam a ocupar o lugar dos imaginários

duplos de si mesmos. Tudo se passa como se não fossem os humanos que dessem um sentido às coisas, mas como se o sentido, proveniente de algum lugar para além do mundo humano, fosse transmitido pelas coisas às pessoas sob certas condições.

O autor explica: “a síntese do dizível e do indizível, do representável e do irrepresentável se realiza *em um objeto*, exterior ao homem, mas que exerce sobre os homens, sobre sua conduta, sua existência, a influência de maior grandeza” (*Ibidem*: 190, grifos do autor). Os humanos se encontram, finalmente, alienados a um objeto material que não é nada mais do que eles mesmos, mas um objeto no qual eles mesmos desaparecem; um objeto em que estão contraditoriamente e necessariamente presentes como ausências. No museu dos Outros, os objetos musealizados encontram-se duplamente inseridos na realidade museal, como objetos retirados de contexto humano, mas também como dádivas dos deuses, re-apresentadas para permitirem o humano a pensar sobre si mesmo diante da sacralização de sua alteridade.

A noção pouco precisa segundo a qual o museu expõe o sagrado, ou um universo “encantado” ou “mágico”, que consagra as obras dos Outros, passou, nos últimos anos, a fazer parte do projeto quai Branly. No entanto, ao mesmo tempo em que os discursos em jogo que autorizam este museu ignoram os contextos originários dos objetos reencenados como arte, deixa-se de ver no trabalho dos curadores europeus uma mágica em si mesma. A desconstrução do olhar etnocêntrico sobre essas coleções faz-se necessária para entender como o museu sacraliza o Outro com a banalização do religioso por meio da musealização.

Uma das hipóteses que sustentamos em nossa análise é a de que objetos em museus não podem ser todos tratados pelos mesmos quadros conceituais, uma vez que os diferentes agrupamentos de objetos foram reunidos por critérios distintos e no interior de regimes de valor diversos entre si. Com efeito, os dois movimentos interpretativos, ou a circularidade entre arte e etnografia, desde a época em que o Musée d’Ethnographie du Trocadéro, no século XIX, constituía a sua coleção, revelam um objetivo comum de libertar a cultura dos povos ditos primitivos da carga depreciativa instaurada em função da dominação colonial. No entanto, a questão que não é respondida por esses idealizadores das culturas dos Outros, permanece: libertar a cultura como arte, para quem?

Como se viu, em suas exposições o museu se opõe à visão problematizadora e desconfortável de um Outro que coloca interrogações – políticas, identitárias, éticas. Assim, ele inventa o Outro domesticado, o Outro que é *belo* ou exótico e com o qual é possível dialogar a despeito das relações de poder e subalternidade do passado e da história da apropriação predatória do patrimônio e das culturas.

A exposição *Mestres da desordem*, desenvolvida pelos críticos de arte Jean de Loisy e Sandra Adam-Coualet, encenada pelo quai Branly entre abril e julho de 2012, é um dos exemplos do encantamento dos imaginários museais por meio da profanação do sagrado nas culturas representadas pelo museu. Ao explorar “as forças contrárias que disputam o mundo num combate necessário e sem fim” (Musée du quai Branly, 2019), os comissários de exposição buscavam mesclar antropologia e arte contemporânea de forma justa ou “ajustada” ao regime de valor das artes primeiras. O tema proposto abordava as noções de xamanismo e possessão por meio da apresentação de obras que tematizassem

algum tipo de transgressão, ou de transbordamento – artístico ou religioso. As obras apresentadas tinham em comum uma estética que brincava com os limites entre arte e etnografia, e uma vez que os objetos religiosos ou xamânicos eram expostos como arte, sem a contextualização etnográfica, a única sacralidade que se fazia presente de forma inegável era a do próprio museu. Em outras palavras, o museu se torna sagrado ao profanar a religião. A morte do etnográfico em detrimento do artístico torna-se uma celebração da morte da religiosidade em detrimento da sacralidade laica do museu.

O percurso expositivo mimetizava uma serpente, irregular e desordenada, que levava o visitante a compreender, desde sua iniciação na exposição, que estava entrando num ambiente liminar. No primeiro eixo temático, intitulado *A ordem imperfeita*, a obra *Outgrowth*, de Thomas Hirschhorn, com seus globos terrestres deformados, fornecia a percepção da desordem do mundo profano, ponto de partida para a entrada no universo sagrado da exposição. Diante das catástrofes climáticas e guerras que tornam o nosso mundo imperfeito, a impotência dos deuses e das religiões tradicionais leva à manifestação de divindades marginais: aparecem, então, as representações clássicas do Dionísio grego, o deus do transbordamento e figura da desestabilização que reina ao lado de outras esculturas que remetem a divindades transgressoras como o intermediário do vodu haitiano Papa Legba e o bruxo luciferiano Seth-Typhon.

O rito mágico, considerado como principal modo de negociar com essas figuras da desordem, é representado pela exibição de máscaras rituais africanas ao lado de pinturas cubistas de Pablo Picasso – sendo a arte considerada uma das formas de encantamento privilegiadas para realizar tal mediação. Nos eixos que seguiam, outros objetos utilizados em diferentes culturas para ativar o estado mágico liminar em que se pode negociar com os espíritos eram apresentados: bastões, recipientes, livros mágicos, chocalhos, estatuetas de diferentes tipos, ex-votos... Como é característico da expografia do quai Branly, não havia informações suficientes sobre os contextos, e não se sabia, por vezes, se estávamos diante de obras de arte contemporânea, elementos da cenografia, ou objetos etnográficos originais. O truque do mágico é o de fazer acreditar que se está atravessando uma passagem, entre um mundo e outro, o profano e o museal. É por meio do caos e da disputa que as imagens da liminaridade se relacionam no museu, fazendo daquele espaço um lugar de subjetividades justapostas para gerar deliberadamente a confusão sobre os sentidos que mimetiza o transe.

A exposição chegava ao seu clímax com o vídeo *Quarta-feira de cinzas / Epilogue*, dos brasileiros Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães, obra de 2006 que mostra a cena aproximada de formigas pretas e vermelhas carregando confetes multicoloridos no chão de uma floresta, marcando o fim do carnaval. A festa termina. A exposição continua. A esta altura já se esperava que tivéssemos alcançado algum tipo de transe pela apresentação exaustiva da estética do disforme. Mas o excesso de elementos descontraídos e carecendo de maior explicação não facilitava o trânsito.

Em um dos últimos estágios, éramos deparados com Exu, representando a desordem cosmológica em esculturas de ferro fundido do candomblé brasileiro da Bahia, preservadas na coleção do quai Branly. Exu, que na mitologia do candomblé é o orixá que abre os caminhos entre o céu e a Terra, costuma aparecer primeiro, antes de todas as demais divindades, em seus assentamentos nos terreiros e nas casas em que habitam outros orixás. Mas ali, na exposição do quai Branly, ele estava, como os outros

deuses, deslocado, fora de ordem. Os comissários do museu não sabiam que Exu é o mensageiro primordial (Prandi, 2001: 20); sem ele orixás e humanos não podem se comunicar. Sem sua participação não existe movimento, não há fruição – religiosa ou museal – pois é ele quem autoriza a mudança entre um estado e outro no ritual. E é a partir do momento em que os caminhos se veem abertos, a partir do seu intermédio e da sua comunicação, que se inicia a dança mágica da musealização: terra e céu se aproximam para os deuses fazerem dançar as coisas nas quais os humanos podem se ver.

Na exposição que toma o poderoso Exu como mera alegoria da passagem, os curadores assumem o lugar do xamã, e são eles, em última instância, que se propõem a realizar a transgressão das regras estabelecidas – neste caso, entre a arte e a religião, entre o sagrado e o profano, a forma e o disforme etc. A visão estética sobrepõe-se à religião, o exotismo ao conhecimento etnográfico que permite entender o sagrado atribuído aos objetos expostos. Não há dúvida que esta exposição foi pensada dentro de uma agenda de ações “espetaculares” produzida pelo museu para atrair um público cujo imaginário sobre os Outros “em vitrines” foi fundado e estabilizado na pedagogia das exposições coloniais.

A exposição terminava, entre outras obras, com a pintura *Exu*, de 1988, do artista afro-americano Jean-Michel Basquiat, cujos traços fazem novamente tributo ao orixá, agora pintado como arte, sem qualquer enganação. Ao mostrar a sua imagem nas vitrines, o museu retira Exu do terreiro e falha na comunicação com os deuses. No contexto laico das artes, o deus africano abre os caminhos para a ruptura com a realidade cotidiana almejada pelos franceses que visitaram, ao longo dos últimos anos, aquele templo referenciando deuses terrenos.

O evento de inauguração *BEFORE* terminava com a performance artística do carnaval *Diablada* pelo grupo *Nueva Generacion*, que apresentou uma dança tradicional do carnaval boliviano, oriunda do sincretismo entre crenças católicas e ameríndias, representando Lúcifer, escoltado de uma legião de demônios, por um lado, e do arcanjo São Miguel, por outro¹³. No *hall* de entrada do quai Branly, as máscaras e fantasias foram dançadas para um grupo de descrentes – o diabo do carnaval encerrava a noite com arrepios da plateia que se deleitava com sua estética canibal remetendo às culturas desconhecidas da América do Sul.

O que mostra a narrativa do quai Branly é uma performance dos Outros que começou a ser criada e ensaiada no passado colonial. Trazendo à vista as diversas “artes” desses Outros, o museu se rende à representação, abre mão da história e dos contextos sociais específicos em que essas personagens e suas magias estiveram inseridas. A metáfora da máscara, reapresentada em diversas formas na exposição analisada, se refere a uma presença velada; o que é mostrado na performance representa, ao mesmo tempo, algo que está sendo escondido. Este exercício do exhibir sem mostrar, instiga um rosto imaginado por detrás da máscara, produzindo um “efeito de representação” (Bazin, 2008: 266). Essas imagens do Outro permanecem como imagens virtuais da alteridade, construídas no discurso identitário europeu, que soleniza a distância pela veneração artística.

Distensões do sagrado: museologia experimental e liminaridade

No mês de maio de 2019, em Recife, Pernambuco, visitei um museu dentro de um terreiro – ou, ao menos, foi assim que aquele espaço me seria descrito por Manoel Papai, liderança religiosa do mais antigo terreiro de candomblé da nação Nagô naquele estado, o Sítio de Pai Adão. Mais de sete anos haviam se passado desde minha iniciação nas artes primeiras, quando eu voltaria a confrontar a performance museal em sua potencialidade regenerativa.

Quando cheguei no terreiro, não pude deixar de notar que era Exu quem primeiro me recebia. A sua casa, construída na entrada do terreno do Sítio, não deixava dúvidas sobre as fronteiras demarcadas entre o espaço *profano* da rua e o espaço *sagrado* do axé. Para um não iniciado era relevante entender as diferenças rituais entre um plano e outro. Ao me apresentar o Ilê Obá Ogunté, casa Nagô reconhecida desde 1986 como Patrimônio Histórico e Cultural de Pernambuco, Manoel Papai ressaltou, como ponto de partida, os limites estabelecidos entre a casa sagrada, o Ilê, e o “museu”, espaço separado dentro do terreiro, que para ele guardava objetos de um passado que contavam a história da fé, sem constituir um espaço religioso.

O “museu”, nos termos do babalorixá, refere-se ao espaço de uma pequena capela que performava, antes de um lugar de memória, o local de manifestação da fé cristã. Uma coleção de imagens de santos brancos simulava o altar católico. Sua presença no terreiro – como explicou o sacerdote – havia servido no passado para esconder a prática da religião afro-brasileira no período de perseguição daquela fé durante os anos 1930 e 1940, no Estado Novo. Com efeito, desde os anos 1920 os terreiros no Brasil necessitavam de autorização específica do secretário de Segurança Pública do Estado para funcionarem, diferentemente das Igrejas católicas. No Estado Novo, com a Constituição de 1937, que conferia ao governo o poder de autorizar ou negar a suposta “liberdade religiosa” mencionada em seu texto, acirrou-se drasticamente a repressão policial contra os espaços de manifestação de religiões de matriz africana, e muitos terreiros no Nordeste foram fechados. Outros tiveram que se camuflar, por meio da resignificação dos espaços de culto aos orixás, que pediam autorização para funcionar como espaços disfarçados de prática de maracatus ou de rodas de coco, ou como templos convertidos à fé católica¹⁴.

A encenação católica servira para guardar os segredos dos ritos do candomblé que ocorriam há mais de cem anos na casa ao lado do “museu”, o espaço destinado às obrigações. A delimitação da fronteira simbólica entre o sagrado e o museu era flagrante no espaço narrado, em seu conjunto, como um lugar de transmissão da fé. Lugar religioso que é lugar de memória da fé e da resistência, o Sítio de Pai Adão tem no museu um espaço de culto ao passado, mas ao mesmo tempo funcionando como extensão do terreiro. É no museu, atualmente, que Manoel Papai recebe seus fiéis para jogar os búzios. Permeada pela religiosidade do terreiro, a musealidade ali mantida não exclui o sagrado.

O Ilê, localizado no bairro de Água Fria, em Recife, hoje é mais conhecido pelo nome de Sítio de Pai Adão, assim batizado em homenagem ao babalorixá que deu início ao trabalho de preservação da memória da religião naquele espaço sagrado. O terreiro, um dos primeiros lugares no Nordeste a disseminar a tradição Nagô, teria sido criado em 1875, pela mãe de santo Ifátinuké, também chamada de Inês Joaquina da Costa, ou Tia Inês, de origem nigeriana da cidade de Oyó, que teria chegado em

Pernambuco no final do século XIX com seu companheiro João Otolú e outros negros africanos. Pai Adão assume a casa em 1919, após a morte da ialorixá, período em que o terreiro ganharia maior visibilidade. Assumindo a figura de um místico cujo mistério aguçava a sua fama na sociedade recifense, conhecedor da fé em suas raízes e mantenedor de seus segredos, “recebia os seus fiéis sentado numa cadeira de vime, todo de branco e fumando charutos” (Halley, 2018). Teve proximidade particular com pesquisadores das culturas afrodescendentes e intelectuais brasileiros como o sociólogo Gilberto Freyre¹⁵, cuja familiaridade com o terreiro fez daquele espaço também um “lugar etnográfico”¹⁶. Tendo buscado conhecimento na Nigéria para se tornar um babalorixá, transmitia na oralidade dos cantos e nos ensinamentos dos rituais a tradição ancestral que fez daquele terreiro um lugar de memória e, depois, um *museu*.

Hoje, seu descendente mais reconhecido, Manoel Costa Papai, é responsável por dar continuidade aos ensinamentos do avô, mais preocupado com o registro e a transmissão material da cultura ameaçada pela intolerância religiosa e pelo grande número de conversões de fiéis aos cultos protestantes. O museu, lembrança de um passado que sobrevive no presente, funciona como um pretexto para que os iniciados e não-iniciados que ali chegam tomem conhecimento de que a memória não está dada e de que a transmissão acontece, todo o tempo, no presente. Em 1984, quando assume a casa, Manoel Papai estabelece uma nova consciência de preservação aliada à musealização do espaço do terreiro. Identificando a herança transmitida como “patrimônio”, atentou para a necessidade de formar os futuros fiéis que conduzirão aquela casa. Como um terreiro-museu, o espaço onde acontecem os ritos do candomblé se veem revestidos de imagens – não as católicas, como na capela-museu – mas retratos de antigas lideranças e mesmo de fiéis que não se encontram mais na casa, além da imagem de lemanjá, orixá que mantém o axé no espaço sagrado do terreiro.

O axé do museu, por sua vez, é mantido por Manoel Papai. O babalorixá aprendeu a falar à sociedade, entendendo a preservação como uma forma de proteção física e simbólica da fé. O que está em jogo naquele espaço, para ele, é a continuidade da transmissão. A performance, então, além de religiosa, como nas salas destinadas aos rituais ou nos quartos reservados à reclusão dos iniciados, é museal. O espírito do axé de um museu experimental religioso que se faz presente pelos objetos e pela elevação das representações que transportam ao presente do terreiro as figuras da história daquele lugar sagrado. O mundo que se impõe pela força da musealização é o dos que estão ausentes, ainda que presentes na lembrança dos membros que compõem o Ilê.

Na capela de Santa Inês, o terreiro musealiza o seu sagrado, abrindo espaço para um outro tipo de ritual não religioso. Os objetos aqui têm axé, diferentemente daqueles expostos desde os anos 1970 no Museu do Homem do Nordeste, por intervenção da qual participou Manoel Papai, e que lá se encontram “apenas para divulgação da fé” (Costa, 2019) – segundo considera o próprio babalorixá. No terreiro, a desordem sincrética tem o papel de abrir possibilidades para a reordenação do passado por meio do ritual da musealização. A capela, que é simultaneamente museu e terreiro, além de espaço que conta a história da repressão, impõe ao grupo uma reflexão sobre si mesmo e obriga a agir em direção a um futuro comum.

A “obra” de Pai Adão, transmitida atualmente por Manoel Papai, apresenta-se como um estado distinto de existência religiosa, construído para re-ligar o não-crente à crença, o desconhecido ao conhecido: o observador é captado pela performance no espaço do terreiro. Para os não iniciados, a fé primeira é museológica, visto que não precisamos ser iniciados ao candomblé para sentirmos a emoção patrimonial transmitida na fala enunciada por aquele descendente.

O estado de musealização (ou musealidade), seja na arte ou nos espaços religiosos, se alcança por meio de uma liminaridade obrigatória entre os dois mundos. Distingue-se na musealização quem vê e quem deseja ser visto. Na performance o “eu” do observado é dividido ao meio, e o passado é reencenado deixando de ser aquilo que foi, para se tornar aquilo que se deseja transmitir no presente. É por meio de uma magia regenerativa que a performance museal exerce sobre o passado uma força restauradora, produzindo novas presenças e recompondo os laços rompidos. É neste sentido que, se a musealização é o ato contínuo de produção de sentidos e reinvenção do passado no presente, o museu é a ilusão do momento capturado em que os laços estarão definitivamente restaurados pela transmissão.

Localizado na posição liminar entre o mundo dito profano do museu e o mundo sagrado do axé transmitido nos espaços onde se praticam as obrigações do candomblé, o terreiro musealizado se faz com base naquilo que os autores da teoria da performance descrevem como a “restauração do passado” (Schechner, 1985: 35). Por meio da repetição cotidiana de uma tradição, pela oralidade ou pelos rituais sagrados, um comportamento restaurado é transmitido, como um comportamento que é notadamente separado daqueles que se comportam. O terreiro se eleva a um plano de significação outro, que não é nem religioso nem profano, mas que é *museal*, na medida em que deixa de ser terreiro para ser terreiro-transmissão; esse devir museal, característico das práticas memoriais experimentais que se dão nas *encruzilhadas* (Simas; Rufino, 2018), é o que faz do Sítio de Pai Adão um lugar que transcende à sua própria presentificação. Lugar de resistência, lugar etnográfico e lugar de memória, o terreiro-museu se impõe como um constante vir a ser museal, por meio do ato mágico, ainda que profano, da musealização.

A profanação do museu: da magia à descolonização

Em julho de 1979, o Museu do Homem do Nordeste era inaugurado e abria ao público suas exposições com uma nova interpretação da região a partir das coleções do antigo Museu de Antropologia, idealizado por Gilberto Freyre em Recife. Apresentando uma nova expografia, buscando ressaltar os diversos elementos da cultura regional, este foi idealizado pelo museólogo Aécio de Oliveira, que pensava colocar em cena uma “museologia morena”, termo cunhado por ele para se referir às práticas museais alinhadas com as tradições do Norte e Nordeste do país (Chagas, 2003: 179-180). A performance museal do nordestino evocava matrizes culturais distintas, e não podia deixar de representar o universo das religiões afro-brasileiras.

“Eu quero botar nesse museu alguma coisa que marque definitivamente a presença do negro em Pernambuco” teria dito Gilberto Freyre a Manoel Papai na época em que a exposição foi pensada. “E tem que ser pelo candomblé”, afirmava ainda o cientista da sociedade brasileira (Costa, 2019). Entre 1978 e 1979, o babalorixá do terreiro mais tradicional de Pernambuco, eleito pelo Museu para figurar como representação em suas exposições, seria contratado para produzir um conjunto de objetos da fé.

Foi a São Paulo e ao Rio de Janeiro escolher e comprar os melhores materiais para representar a sua cultura religiosa no Nordeste. Havia sido encomendados pelo próprio Aécio de Oliveira ao menos 11 manequins que seriam dispostos vestindo as roupas representativas dos diferentes orixás; os assentamentos para cada um dos orixás com louças e suas roupas; instrumentos musicais rituais, como Ilús e Batãs¹⁷; outros “apetrechos do Santo”, como pulseiras, guias, potes, navalhas, etc. Os diversos itens que passariam a integrar o acervo da nova instituição cumpririam o papel estipulado por Freyre de levar o terreiro para o interior do prédio laico do museu.

Ainda que tendo sido produzidos pelo sacerdote, “cumprindo o religioso” ao respeitar os materiais e as funções tradicionais dos objetos rituais, aqueles não foram objetos produzidos para a religião, não foram investidos do axé. Manoel Papai reafirma a sua função de representação: “na época [representavam] apenas a euforia de ver os santos lá, as roupas”. Enquanto comentava a exposição, ele interrompe a sua fala e começa a chorar. Depois de alguns segundos, explica: “Isso me lembra minha mãe e meu pai” (*Ibidem*). O sacerdote-museólogo se emociona, pois a história contada é a sua própria. Assumindo simultaneamente os dois papéis, o de sacerdote e o de *mágico* da musealização, o babalorixá deixa escapar a sua emoção pessoal investida no patrimônio transmitido no museu.

A museologia que saiu do terreiro tem lastros pessoais e familiares, significando, ainda no presente, a volta a um tempo de reconhecimento da religião. Nas galerias do Museu do Homem do Nordeste, onde se encenou o axé, entretanto, “não foi dado poder aos santos”; aquele local que realizava a passagem entre o oculto do terreiro e a revelação do museu “não foi batizado”, e portanto, segundo o babalorixá, “no museu, os objetos não têm axé” (*Ibidem*) – o que não quer dizer que não podem encantar. A linguagem etnográfica, com explicações objetivas sobre os usos rituais dos objetos profanados na exposição, bem como as paredes brancas usadas para neutralizar a performance do novo museu, não deixavam dúvidas sobre a sacralidade laica do terreiro representado fora do terreiro.

Ali, e no próprio Sítio de Pai Adão, o “museu” seria percebido como o lugar da profanação da religião para os não iniciados. Tal profanação do próprio museu como dispositivo laico, pode ser interpretada como uma tentativa de descolonizá-lo por meio da sua experimentação não sacralizada. Segundo considerou o filósofo Giorgio Agamben (2018: 65), buscando os usos antigos de certos termos ligados ao sagrado, se “consagrar (*sacrare*)” era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano para serem oferecidas aos deuses, “profanar” significava “restituí-las ao livre uso dos homens”. Enquanto o *museu* e a *arte* são elevados à categoria do sagrado nas instituições do Ocidente sacralizado, podemos ver, neste caso da musealização de um terreiro de candomblé, a profanação do próprio dispositivo museal. O museu é reapropriado para servir à musealização de Si – ou automusealização – passando a ser usado de forma profana ou não-sacralizada pelos sujeitos que se fazem eles mesmos *objetos* de um patrimônio religioso. O museu, então, ao re-encenar as coisas que no terreiro são investidas de axé, faz-se instrumento profano, e a sua profanação equivale à sua descolonização nos olhos daqueles que oferecem os seus objetos sagrados ao sacrifício museal não religioso.

Após a inauguração da exposição, Manoel Papai trabalhou ainda por sete anos, dando assistência aos profissionais da instituição e supervisionando a disposição dos objetos que por vezes eram alterados

de local, contrariando sua função na religião. “Sempre alguém acha que é mais bonito assim que assado...” reclama ele, ainda hoje, sobre a descaracterização de seus manequins (Costa, 2019). Entre o terreiro e a sua representação no museu, o babalorixá atuou entre dois mundos, manipulando objetos de uma mesma fé em altares distintos. A musealização do terreiro fora do espaço religioso levou Manoel Papai a se tornar conhecido, tendo viajado por diversos estados do país, sendo prestigiado em universidades do Brasil e do exterior, sob a tutela de Gilberto Freyre e de Pai Adão – nomes que ele não cansa de repetir com o mesmo tom de gratidão e reverência.

Hoje, a exposição inaugural concebida com a sua assistência já não existe mais. O museu que representa o seu Ilê é aquele guardado na capela de Santa Inês, testemunho sincrético da sobrevivência da fé dos orixás. “Se não fosse pelos santos, nós não estaríamos aqui”, comenta Manoel Papai reconhecendo a relevância das imagens católicas na capela forjada para esconder o culto aos orixás. “Tinha que ter a mentira, tá aí”, afirma ele sobre o período marcado pela repressão, quando a polícia não permitia que houvesse terreiros (Costa, 2019). Mas quando quis retirar os “santos” dali, houve filhos que não deixaram. Reconheciam a importância daquelas representações de um culto que mesclava algo de verdadeiro na enganação produzida como artifício de proteção.

A capela funciona, então, como *encruzilhada*, onde musealidade e religiosidade se encontram para produzir algo novo, inclassificável. Na perspectiva descolonizadora preconizada por Simas e Rufino (2018: 20), de uma ciência encantada das macumbas, a encruzilhada pode ser entendida como o lugar onde o encantamento se faz pela desobediência e o inconformismo. Como local que permite encantamentos diversos, devires diversos, a capela-museu do Sítio de Pai Adão não pode ser dissolvida no espaço sagrado do terreiro, e tampouco pode ser considerada profana. Ela é a “viração” necessária que favorece a subversão do próprio museu hegemônico.

Olhando para as perdas no passado da religião, o babalorixá vê no tombamento um meio de fortalecer os laços com o passado no seio do grupo. “Se perdeu alguma coisa? Claro que se perdeu. Mas o que se manteve foi o mais importante. O culto aos orixás e as línguas. Muitas músicas se perderam, mas eu fui fazer pesquisa para recuperar” (Costa, 2019). Atualmente, Manoel Papai conjuga em sua fala os fundamentos da tradição Nagô e a musealidade construída a partir de um lugar etnográfico que encena religiosidade e a produção de conhecimento sobre a fé. Ele mesmo é um ator dividido entre a vida e a performance; divisão esta que se vê também em suas possessões religiosas e nos trabalhos realizados que abrem passagens escondidas entre dois mundos distintos – o céu dos orixás e a terra onde se pagam os seus tributos. Seu canto, ao mesmo tempo em que estabelece o trânsito com o mundo religioso, se faz objeto profano do museu para sobreviver na terra, sem ser esquecido pelos mortais.

“Em dado momento,” diria ele, “eu cantava e muitos filhos não respondiam”. Hoje os mais jovens estão aprendendo as canções mais antigas, recuperadas por Pai Adão e depois por seu neto da tradição africana. O sacerdote-museólogo se orgulha de manter a memória dos ritos por meio do rito da musealização: “Meu objetivo é o de transmitir os costumes, as músicas, os ritos, instrumentos, roupa, há muitas coisas que não posso falar, mas outras eu posso” (Costa, 2019). Entre o dito e o não dito na tradição religiosa, o mistério do candomblé se mistura ao mistério do próprio museu. A performance museal, do terreiro ao museu e do museu à capela, reinventa o próprio dispositivo por meio de sua

ressacralização. A musealização re-ordena o mundo como a mecânica de dar a ver aos iniciados aquilo que os descrentes não podem acessar, a não ser pelo sagrado profanado pelo museu.

Observações gerais sobre a musealização

A musealização, ao mesmo tempo em que permite aproximar mundos ontologicamente distintos, também serve para separá-los. Musealizar implica traçar limites entre o que se pode capturar com os sentidos e o inalcançável à compreensão e à razão. Em sua funcionalidade mágica, musealização e religião se aproximam. A própria etimologia do termo “religião”, como observou Agamben (2018: 66), não nos remete, de fato, à raiz “*religare*” (o que liga o humano ao divino), mas a “*relegere*” que se refere a uma atitude diferenciada em relação aos deuses, implicando no reconhecimento de uma separação. Nas palavras do autor, “*religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos”. Por este motivo, a religião não estaria numa esfera completamente diferente daquela em que atuam os museus. Musealizar é estabelecer “uma postura específica do homem com a realidade” (Stránský, 1980), como já afirmaram os autores que pensaram teoricamente a museologia. Sendo assim, o museu pode ser compreendido como um dispositivo que realiza a separação entre o sagrado e o profano, por meio da musealização.

Trata-se de um ato mágico que *consagra* coisas, valores e pessoas tendo como condição um “enfeitiçamento ou libertação, entrada em posseção ou resgate”, nas palavras de Marcel Mauss, que implica necessariamente em uma “mudança de estado” (Mauss, 2005 [1904]: 97). Por meio de gestos, da fala, da mistura de elementos ou da re-disposição das coisas profanas, a magia se configura como uma “arte das mudanças”, a arte da passagem de um mundo ao dos Outros. Toda magia provoca uma certa transição entre partes, o que implica no reconhecimento de uma separação entre o mundo da matéria e o espiritual. Toda forma de musealização, analogamente, terá como premissa esta mesma separação fundadora da dádiva, ou sacrifício aos deuses, que engendrou os museus.

A musealização, como um tipo de troca entre o mundo dito *profano* e o ambiente sagrado que em alguns casos se manifesta como o *museu*, está ligada a uma prática da *dádiva aos deuses*, segundo definida por Godelier (2008: 221), que transforma, pelo sacrifício do mundo humano, um objeto usual em um bem divino, isto é, que não pode ser doado ou vendido, mas que deve ser “guardado para transmitir”.

Como os objetos sagrados, os *musealia* ou objetos de museus se apresentam frequentemente como dádivas, mas dádivas que “os deuses ou espíritos teriam realizado aos ancestrais dos homens, e que seus descendentes, os homens atuais, deviam guardar preciosamente” (Godelier, 2007: 82). Deste modo, tais objetos se apresentam e são vividos como elementos essenciais das *identidades* dos grupos e dos indivíduos que os receberam. Os “objetos sagrados”, ou encenados como sagrados pelos museus, são fontes de poder da ou sobre a sociedade, que, diferentemente dos outros objetos de valor são, primordialmente, inalienáveis e inalienados, ou, dito de outra forma, inalienáveis porque inalienados. O que sustenta este poder da transmissão é a performance museal, isto é, ela constitui um *guardar* que é ao mesmo tempo *transmitir*, pois a força da dádiva, neste caso, está na transmissão da nova vida dada ao objeto guardado pelo ritual da musealização.

No ritual, segundo preconizou Arnold van Gennep, um “limiar” é produzido entre diferentes estágios da existência do ser. Um rito de passagem, segundo definiu o autor, se divide em três fases reconhecidas: a separação, a fase liminar e a incorporação¹⁸. Nesse processo, a liminaridade, além de instaurar a separação, serve para estabelecer a consciência das fronteiras que separam e ao mesmo tempo comunicam a passagem. Na musealização, um objeto liminar é um devir entre a sua estabilidade em um regime de valor e sua transição à objeto de museu. Neste estágio impreciso da transição é onde atuam as forças da *macumba* para reivindicar outras possibilidades de enquadramento, ou mesmo o não enquadramento como potência de devir. Na passagem, a estrutura se expõe em sua continuidade contestada, e é porque a musealização constitui um tipo de magia que ela pode ser reivindicada por outros mágicos para cultuar deuses subalternos.

Em ambos os casos analisados no presente texto a musealização ativada busca restaurar regimes de valor estabelecidos, propondo sacralizar o culto a deuses profanos ou profanar o culto sagrado para fazer do museu objeto de uso irrestrito dos humanos. Atuando entre o sagrado e o profano como estágios distintos – e ao mesmo tempo suplantáveis – de uma mesma performance, a musealização trabalha, nos casos aqui explorados, no sentido de restituir aos objetos algum valor concebido como *primordial*. Se no quai Branly é o culto às artes primeiras e aos artistas e cientistas ocidentais que está em jogo, no terreiro de candomblé o processo se engaja a restituir o próprio museu ao uso por todos os humanos. Coloca-se em jogo, nos dois casos, um novo tipo de partilha do uso – dos objetos ou do próprio dispositivo – entre os humanos e os divinos, podendo ser devolvido aos homens aquilo que antes foi consagrado aos deuses ou vice-versa (Agamben, 2018: 69).

O Musée du quai Branly não é nem um museu de etnografia no sentido clássico atribuído ao termo nos últimos dois séculos, nem um museu de arte em que obras são expostas meramente pelo seu valor estético. Ele revela um projeto complexo em construção onde estão em jogo interesses da política, do conhecimento e do reconhecimento das diferenças culturais. Ele desafia a compreensão das categorias classificatórias criadas para os museus e seus objetos instigando uma antropologia do sensível.

O terreiro musealizado Ilê Obá Ogunté – Sítio de Pai Adão é o resultado de entrecruzamentos diversos da museologia como concebida pelos museus etnográficos tradicionais com as formas de etnomusealização que desafiam os cânones com conhecimentos específicos das macumbas. A musealização que se faz nas encruzilhadas tem o poder encantado de fazer “o erro virar acerto e o acerto virar erro” (Simas; Rufino, 2018: 20) no espaço do terreiro que se fez museu. Ao profanar o museu no templo dos orixás, a musealização se abre à possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou brinca com os seus limites ao conferir a ela um uso todo particular.

A musealização, como o trabalho intermediário de Exu, permite aos humanos se comunicarem com os deuses ao fazer dançar as coisas do mundo profano, elevando-as aos céus como sacrifícios. Exu se mostra como o principal ator e artífice da liminaridade museal que instaura o caos entre terra e céu para liberar uma nova possibilidade de ordem. Seu trabalho só é possível pois todas as formas de repressão e vigilância das sabedorias não aceitas nos regimes de totalização do cânone ocidental (Simas; Rufino, 2018: 21) não foram suficientes para extinguir a sua potência e o seu trânsito. Por meio do trabalho de

Exu, criativo e dinâmico, a musealidade poderia ser definida como a força transgressora da separação convencional entre o Nós e os Outros, que borra as fronteiras e confunde o sentido dos trânsitos tradicionais. O museu, enfim, é o lugar do transe, onde as coisas estão dispostas para o novo existir entre um mundo e o dos Outros, em direção à transformação contínua e à desordem proposital da dança sinuosa e imprecisa da performance museal.

Referências

- AGAMBEN, G. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2018. pp.65-79.
- ALPERS, S. A way of seeing. In: KARP, Ivan & LAVINE, Steven D. (ed.). *Exhibiting cultures*. The poetics and politics of museum display. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991, p.25-32.
- ALVES, M. *Povo Xambá resiste: 80 anos da repressão aos terreiros em Pernambuco*. Recife: Cepe, 2018.
- BAZIN, J. Le roi sans visage. In: _____. *Des clous dans la Joconde*. L'anthropologie autrement. Toulouse: Anacharsis, 2008. pp.251-269.
- CHAGAS, M. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro, 2003. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- CIARCIA, G. Notes autour de la memoire dans les lieux ethnographiques. *Ethnologies comparées*, n. 4, printemps 2002. Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie. Disponível em: <<http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article5>>. Acesso em: 20 out. 2009.
- CLIFFORD, J. Sobre o surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p.121-162.
- COSTA, Manoel do Nascimento. Entrevista concedida a Bruno Brulon em 8 mai. 2019. Ilê Obá Ogunté Sítio de Pai Adão, Recife, 2019.
- DELPUECH, André. Entrevista concedida a Bruno Brulon em 13 dez. 2011. Musée du quai Branly, Paris.
- DIAS, N. Musées. In: BONTE, Pierre & IZARD, Michel (dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Quadrige/PUF, 1991.
- DOSSE, F. Le moment ethnologique dans la culture française. *Le débat - histoire, politique, société*. n. 147, nov.-déc., p.100-111. Gallimard, 2007.
- FREYRE, G. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Global, 2007.
- GODELIER, M. *L'énigme du don*. Paris: Flammarion, 2008.
- _____. *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*. Paris: Albin Michel. Idées, 2007.
- HALLEY, B. M. Nas verdades e lugares de um *catimbolado*: geomemórias de Pai Adão no Recife, em Salvador e na África (1878-1936). In: *Anais do XIX Encontro Nacional de Geógrafos*, 2018. Disponível em: <<http://www.eng2018.agb.org.br/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 8 ago. 2019.
- HEINICH, N. *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- L'ESTOILE, B. de. *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mythologiques. L'homme nu*. v. 4. Paris: PLON, 2009 [1971].

MAUSS, M. Esboço de uma teoria geral da magia. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2005, p.49-178.

MUSÉE DU QUAI BRANLY – Jacques Chirac (site do museu). Expositions et événements. Les maîtres du désordre. 2019. Disponível em: <<http://www.quaibrantly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/les-maitres-du-desordre-34617/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RELAÇÃO dos manequins. Documento assinado por Manoel do Nascimento Costa contendo a descrição e o orçamento dos objetos a serem confeccionados para a seção de “Cultura Afro-Brasileira”. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Serviço Externo. Arquivo documental do Museu do Homem do Nordeste. Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ, Recife.

SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SEGALEN, V. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana, 1986.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

STRÁNSKÝ, Z. Z. Museology as a Science (a Thesis), *Museologia*, n. 15, XI, 1980, p. 33-39.

TURNER, V. Images and reflections: ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance. In: _____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VAN GENNEP, A. *The rites of passage*. London: Routledge, 2004 [1960].

VIATTE, G. In: QUAI BRANLY. *L'Autre Musée*. Escrito e produzido por Augustin Viatte. 1DVD (52 minutos), color, 2006.

Notas

* Professor de Museologia no Departamento de Estudos e Processos Museológicos – DEPM da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). E-mail: brunobrunlon@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1037-8598>>.

¹ Atualmente intitulado Musée du quai Branly – Jacques Chirac, tendo sido batizado com o nome do presidente francês responsável por sua criação em 2006.

² “Os Mestres da desordem” (tradução nossa).

³ O grupo *Crium Délirium* havia feito parte da cena alternativa francesa nos anos 1970. Em 2008, Lionel Magal fez uma nova montagem com Michel Giroud e Joachim Montessuis.

⁴ “Cavaleiros divinos: os deuses vivos do Haiti” (tradução nossa).

⁵ Sobre o sentido que os artistas Surrealistas deram aos museus de etnografia do século XX, ver Clifford (2008).

⁶ Ver o sentido do termo “prise”, em francês, na obra de Nathalie Heinich (2009).

⁷ Conservador de museus, canadense, formado na França, na década de 1970, Germain Viatte atuou no Centre Georges Pompidou e no Musée National d'Art Moderne (Museu Nacional de Arte Moderna) de Paris. Ele foi o último diretor do Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO), antes de sua coleção ser transferida para o Musée du quai Branly, e foi um dos responsáveis por gerir esta coleção sob a perspectiva da arte.

⁸ Denominação dada pelo museu, em francês, ‘plateau des collections’.

⁹ Texto explicativo sobre a obra *La Rivière* no Musée du quai Branly.

¹⁰ Para Mauss, a magia se difere da religião em escala e não em eficácia. Ele adota para si a definição que considera a magia como “uma espécie de religião feita para as necessidades inferiores da vida doméstica”. Nesta análise estamos fazendo alusão à “religião” como um conjunto organizado de ritos mágicos (Mauss (2005 [1904]: 59).

¹¹ Ver os Relatórios de atividades (*Rapports d'activités*) do Museu, de 2003 a 2011.

¹² Atual diretor do Musée de l'Homme, desde abril de 2017.

¹³ Criadas e utilizadas entre 1961 e 2009, cinco máscaras e nove fantasias completas do conjunto de personagens provenientes da Fraternidade artística e cultural da *Diablada* de Oruro, no leste da Bolívia, foram colocadas em exposição, em 2011, no platô das coleções. A *Diablada* é representada durante o carnaval da cidade mineira, mesclando as celebrações da Virgem de Socavón com rituais ameríndios dedicados ao florescimento e ao renascimento do mundo natural e mineral. A dança representa na religião católica a luta do bem contra o mal, que geralmente termina com a vitória dos anjos, mas no *Diablada* é o diabo, sob todas as suas formas, que encarna uma força positiva em relação à divindade ameríndia do Supay, que ele representa. As fantasias muito coloridas e consideradas esteticamente “espetaculares” foram instaladas em 2011 no platô das coleções, ao lado de máscaras bolivianas antigas, que já se encontravam na coleção, demonstrando a evolução e o dinamismo da “arte popular”.

¹⁴ Sobre a repressão aos terreiros de Pernambuco no período do Estado Novo ver (Alves, 2018).

¹⁵ Em diversas passagens de suas obras, Gilberto Freyre faz referência ao terreiro de Pai Adão, classificando-o como “seita africana” (Freyre, 2007: 99-101).

¹⁶ A expressão “lugar etnográfico” designa, nas obras de Gaetano Ciarcia, “os contextos que são feitos objeto de uma intensa atividade de pesquisa científica e, por vezes, de uma notoriedade livresca”; em outras palavras, trata-se daqueles contextos em que determinado grupo de pessoas, definido por etnicidade, religião ou classe social, é destacado como referência por sua *tradição* por meio do fazer etnológico, num processo de “estratificação de uma memória”, e, que tem a sua singularidade disseminada pelos livros etnográficos, e, ainda mais incisiva e eloquentemente, pelos museus. O Sítio de Pai Adão, descrito em diversos momentos da obra de Freyre, torna-se, em 1979, o principal fornecedor de objetos de candomblé para a exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste (Ciarcia, 2002).

¹⁷ Segundo a descrição dada por Manoel Papai no documento em que descreve os objetos para compor a seção de “Cultura Afro-Brasileira”, os Ilús e os Batãs são instrumentos de percussão que eram tocados por negros africanos nas festas de orixás. Cf. RELAÇÃO dos manequins. Documento assinado por Manoel do Nascimento Costa contendo a descrição e o orçamento dos objetos a serem confeccionados para a seção de “Cultura Afro-Brasileira”. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Serviço Externo. Arquivo documental do Museu do Homem do Nordeste. Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ, Recife.

¹⁸ A fase liminar é entendida como um estágio de marginalidade, ambiguidade e paradoxos, o qual o autor focaliza, principalmente. Cf. Van Gennep (2004 [1960]).

Artigo recebido em agosto de 2019. Aprovado em setembro de 2019.