

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

**RENATA DA SILVA MONTECHIARE PIRES**

MUSEUS EM TRANSFORMAÇÃO: antropologia e descolonização  
nos museus de Madrid e Barcelona

RIO DE JANEIRO

2017

Renata da Silva Montechiare Pires

MUSEUS EM TRANSFORMAÇÃO: antropologia e  
descolonização nos museus de Madrid e Barcelona

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Antropologia Cultural

Orientador: Prof. PhD José Reginaldo Santos Gonçalves

Rio de Janeiro

2017

## Ficha Catalográfica

MONTECHIARE, Renata

Museus em transformação: antropologia e descolonização nos museus de Madrid e Barcelona / Renata Montechiare. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGSA, 2017.

XXXf.:il

Tese (Doutorado em Antropologia Cultural), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2017.

Renata da Silva Montechiare Pires

MUSEUS EM TRANSFORMAÇÃO:  
antropologia e descolonização nos museus de  
Madrid e Barcelona

Tese de Doutorado apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Sociologia e  
Antropologia do Instituto de Filosofia e  
Ciências Sociais da Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos  
necessários à obtenção do título de Doutora  
em Antropologia Cultural

Aprovada em

---

Prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves  
PPGSA/IFCS/UFRJ

---

Profª. Dra. Tatiana Braga Bacal  
PPGSA/IFCS/UFRJ

---

Profª. Dra. Lygia B. Pereira Segala Pauleto  
PPGA/UFF

---

Profª. Dra. Myrian Sepulveda dos Santos  
PPCIS/UERJ

---

Profª. Dra. Andréa Rizzotto Falcão  
Comitê Intergovernamental de Patrimônio Imaterial da UNESCO

---

Profª. Dra. Marcia de Vasconcelos Contins Gonçalves (suplente)  
PPCIS/UERJ

---

Prof. Dr. Marco Antônio Gonçalves (suplente)  
PPGSA/IFCS/UFRJ

## DEDICATÓRIA

Para Damião e Lara.

## AGRADECIMENTOS

Pesquisa e escrita de uma tese de doutorado envolvem um longo e árduo trabalho, impossível sem a presença e auxílio de muitas pessoas.

Agradeço a orientação de José Reginaldo Santos Gonçalves com quem aprendi sobre antropologia, patrimônio e museus, mas também muito sobre dedicação a ensinar e pesquisar. Desde o mestrado Reginaldo esteve presente e interessado, acompanhando e incentivando minhas escolhas, abrindo novas abordagens e me apresentando possibilidades. Agradeço também aos colegas do Laboratório de Antropologia da Arquitetura e Espaços (LAARES), que preenchem a solidão da pesquisa acadêmica. Os palpites, ideias, críticas e sugestões destes amigos estão em cada trecho escrito: Antônio Agenor Barbosa, Stella Rodriguez, Nina Bitar, Alberto Goyena, Rachel Paterman Brasil, Leopoldo Pio, Jeanine Geammal, Ana Carolina Balthazar, Abedal de Andrade e Simone Vassallo.

À Lygia Segala pela acolhida e acompanhamento deste trabalho desde bem cedo, sempre com valiosas conversas, indicações e referências. E à Els Lagrou pelas aulas de antropologia da arte e também pela presença na qualificação. Lygia e Els, ambas sugerindo caminhos e orientando decisões de pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, em especial a Fernando Rabossi por suas análises, comentários e sugestões bibliográficas nas aulas de teoria antropológica.

Pela possibilidade de cursar quatro anos de doutorado com bolsa e realizar pesquisa de Doutorado Sanduíche no exterior, agradeço à Capes e reforço a importância do fomento à educação. Pela primeira estadia na Espanha, agradeço ao Programa Becas Endesa de Patrimônio Cultural, através da Fundación Endesa, Fundación Duques de Soria e Ministerio de Cultura de España.

Aos colegas da Revista Enfoques onde descobri um mundo novo de edição, temas e publicação, em especial aos amigos do nosso primeiro número Keila Carvalho e Yago Quiñones.

Aos professores e colegas que conheci ou reencontrei nos grupos de trabalho dos congressos ao longo dos últimos anos, especialmente os professores Edmundo Pereira (MN/UFRJ), Manuel Ferreira Lima (UFG), Patrícia Reinheimer (UFFRJ), Thiago Oliveira (UFRJ/MN), José Colaço (UFF), Regina Abreu (Unirio) e Marisa González de Oleaga (UNED, Madrid).

Em minha rápida e frutífera passagem pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia na Universidade Federal Fluminense, agradeço aos professores Roberto Kant de Lima, Lenin Pires e Ana Lucia Ferraz. À amizade de Izabel Nuñez, Marta Fernandez, Yolanda Ribeiro e Flávia Medeiros.

Nas etapas pela Espanha, sou muito grata à recepção que tive nos museus citados nesta pesquisa. Em Madrid, agradeço ao Museo Nacional de Antropología, seu Departamento de Difusão, Biblioteca e Direção, sem os quais a pesquisa não seria possível. Agradeço a Maria Azcona, Belén Soguero, Patricia Alonso, Ana Tomaz, Ana Lopez, Maria Teresa Montes, José Luis Mingote, Fernando Saéz e Pilar Romero de Tejada. Em Barcelona, agradeço às equipes do Museo de Etnología e do Museo de las Culturas del Mundo, Josep Fornés, Enric Miró, Gustau Molas, Ricard Bru, Joaquin Vicente, Carme Clusellas e Elena Martínez. Agradeço ainda a Jusèp Boya.

Agradeço à Universitat de Barcelona (UB), no nome do Professor Xavier Roigé, pela disponibilidade em me receber para a bolsa de Doutorado Sanduíche e pelas possibilidades de pesquisa que me abriram no acesso irrestrito às bibliotecas e aos pesquisadores. Ao Prof. Roigé, agradeço a generosidade no compartilhamento de referências, bibliografia, informações e contato com a rede de profissionais vinculados aos museus estudados. Agradeço aos amigos que fiz na UB, especialmente Alba Marina González e Fabien Van Geert, e aos que Barcelona me deu de presente: Leandro Verdiano, Roberto Diana e Frank Davies.

Em Madrid, sou grata aos colegas bolsistas que estiveram comigo em 2010 e 2011 descobrindo *la marcha madrileña* e as delícias de viver nessa cidade. Às queridas Luciana Rago, Eunice Muruet e Maria Gabriela Mayoni, em Madrid, Buenos Aires, Veracruz ou no Rio de Janeiro.

Ao querido amigo, conselheiro e companheiro de pesquisa Omar Guzmán Ralat sou infinitamente grata. Desde os primeiros estranhamentos nos museus e os primeiros compartilhamentos de referências antropológicas, passando pela música, festas populares, pelo patrimônio. Guardado no coração.

Aos amigos da Flacso Brasil pelo companheirismo, por serem para mim uma referência e pelo carinho desde sempre. Um abraço muito especial a Salete Valesan, André Lázaro e Marcelle Tenório. Agradeço também à Margareth Doher pela revisão atenta e generosa.

Aos amigos que fiz no IFCS e com os quais compartilho as alegrias e tristezas da vida acadêmica: Bruno Cardoso, Maria Raquel Lima, Felipe de Barros, Ana Carolina Nascimento, Luiz Augusto Campos, Paola Oliveira e Natalia Fazzioni.

Às amigas de uma vida toda que compreenderam minhas ausências e minhas obsessões, agradeço a presença diária na minha vida de perto e de longe: Juliana Jonas, Jacqueline Couto, Juliana Lopes, Vanessa Pessoa, Isabella Henrique, Bebel Kastrup, Beatriz Morgado, Carolina Ficheira, Nara Pessoa, Célia Ishikiryama, Sara Antunes, Clarissa Oliveira, Elissa Cardoso e Josie Doval.

À minha família que nunca mede esforços para me ajudar, pensar comigo nas soluções para os meus problemas e festejar minhas conquistas. Às tias Fatima e Creusa. À vovó Zilete (*in memoriam*). Aos sogros Ana Sette e Renato de Menezes (*in memoriam*). Ao cunhado João. À minha irmã Andréa, meu cunhado Rodrigo e meu sobrinho João. Aos meus pais Cêila e Jorge. Gratidão infinita a todos vocês.

E por fim, à dupla que tem feito meus dias mais iluminados e transformado minha vida para sempre. Ao meu amor, Damião Lopes e à Lara Montechiare Lopes, neste momento chutando forte dentro da minha barriga.

Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 2017.

## RESUMO

MONTECHIARE, Renata. **Museus em transformação**: antropologia e descolonização nos museus de Madrid e Barcelona. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O presente estudo pretende contribuir com o debate sobre os museus de antropologia e suas coleções no século XXI. Percorrendo a trajetória do Museo Nacional de Antropología de Madrid, do Museo de las Culturas del Mundo e do Museo Etnológico de Barcelona, cruzamos mais de um século de interesse de colecionadores, pesquisadores e gestores públicos em apresentar ao mundo europeu a cultura material dos povos distantes espacial e temporalmente, incluindo a sua própria. A pesquisa de campo identificou temas presentes nos debates contemporâneos sobre museus, em tempos pós-coloniais. Memória, imigração, nacionalismo, objetos e corpos humanos, arte e artefato são alguns dos pontos abordados. Buscamos observar e compreender classificações as quais os objetos são submetidos, e como através delas os museus estudados vêm se renovando. Críticas e cobranças por transformações de discurso atravessaram os ambientes estudados, revelando-se campo interessante para análise dos desafios de atualização dos museus de antropologia, especialmente nos países ex-colonizadores.

Palavras-chave: Museu de Antropologia. Coleções. Objetos. Espanha.

## ABSTRACT

MONTECHIARE, Renata. **Museus em transformação**: antropologia e descolonização nos museus de Madrid e Barcelona. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The present study intends to contribute to the debate about Anthropological museums and its collections in the 21st century. Following the trajectory of the Museo Nacional de Antropología de Madrid, the Museo de las Culturas del Mundo and Museo Etnológico de Barcelona, we have crossed over a century of interest of collectors, researchers and public managers in presenting to Europe their own material culture and also from distant people, spatially and temporally. The field research has identified themes present in contemporary debates about museums in postcolonial times. Memory, immigration, nationalism, human objects and bodies, art and artifact are some of the main points. We seek to observe and understand classifications to which objects are subjected, and how through them the studied museums are being renewed. Criticisms and charges for discourse transformations crossed the studied field, proving to be an interesting way to analyze the challenges of updating the anthropological museums, especially in the ex-colonizing countries.

Keywords: Anthropology Museums. Collections. Objects. Spain.

## RESUMEN

MONTECHIARE, Renata. **Museus em transformação**: antropologia e descolonização nos museus de Madrid e Barcelona. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Este estudio pretende contribuir al debate sobre museos de antropología y sus colecciones en el siglo XXI. Siguiendo la trayectoria del Museo Nacional de Antropología de Madrid, del Museo de las Culturas del Mundo y del Museo Etnológico de Barcelona, atravesamos más de un siglo de los intereses de coleccionistas, investigadores y gestores públicos en presentar para el mundo europeo la cultura material de personas distantes espacial y temporalmente, así como la propia. La investigación de campo ha identificado temas presentes en los debates contemporáneos sobre museos en tiempos postcoloniales. Memoria, inmigración, nacionalismo, objetos y cuerpo humanos, el arte y los artefactos son algunos de los puntos planteados. Buscamos observar y comprender las clasificaciones a las cuales los objetos son sometidos, y cómo a través de ellas los museos investigados están renovándose. Críticas y contestaciones levantadas por los cambios de discurso estuvieron presentes en los ambientes estudiados, y se tornaron campos interesantes para el análisis de los retos de la actualización de los museos de antropología, especialmente en los países que han sido colonizadores.

Palabras-clave: Museo de antropología. Colecciones. Objetos. España.

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1	Vitrine de produtos equatorianos e a colher de pau .....	70
Fotografia 2	Imagem de Nuestra Señora de el Quinche na exposição .....	71
Fotografia 3	Fachada do MNA entre 1875 e 1886 aproximadamente .....	76
Fotografia 4	Área interna do MNA entre 1875 e 1886 aproximadamente .....	76
Fotografia 5	Fachada do MNA entre 1936 e 1939 aproximadamente, depois dos bombardeios da Guerra Civil .....	78
Fotografia 6	Vista interna da Sala de América do MNA em 2013 .....	83
Fotografia 7	Térreo: <i>hall</i> central com <i>backlights</i> e Sala de Filipinas, 2011 .....	90
Fotografia 8	Térreo: <i>hall</i> central, 2015 .....	90
Fotografia 9	Cesta Navajo do MNA (nº inventário CE637) .....	97
Fotografia 10	Sala de América: maquete “Janoco. Warao. Venezuela. Área Circumcaribe” .....	101
Fotografia 11	Sala de Filipinas .....	101
Fotografia 12	Sala de los Orígenes del Museo (Antropología Física) no MNA .....	111
Fotografia 13	Quadro “El negro pío”, múmia guanche e máscaras mortuárias .....	113
Fotografia 14	Armário de madeira com esqueleto de símio e crânios humanos .....	113
Fotografia 15	Nova estátua de Agustín exibida no <i>hall</i> central do MNA .....	116
Fotografia 16	Desenhos de crianças exibidos no <i>hall</i> central do MNA .....	116
Fotografia 17	Antiga estátua de Agustín no MNA com sua ossada a frente e bota aos pés .....	118
Fotografia 18	Postais de divulgação da reabertura do Museo Etnológico de Barcelona .....	163
Fotografia 19	Vitrines do Museo Etnológico de Barcelona .....	168
Fotografia 20	Reserva técnica visitável MEB .....	173
Fotografia 21	Artesão e vendedora de artesanato em sua área reservada para o trabalho (Poble Espanyol) .....	175
Fotografia 22	Bonecos de Sergi Salvó com bandeiras estreladas .....	182
Fotografia 23	Senyera na fachada do MEB .....	182
Fotografia 24	“Muro” angulado no 2º pavimento .....	188
Fotografia 25	Vitrines anguladas no 4º pavimento .....	188
Fotografia 26	Adesivo colado na placa de rua “Turismo mata os bairros” .....	199
Fotografia 27	Arte urbana com a imagem de um “mantero” fugindo da polícia .....	199
Fotografia 28	Antigo tear sob tablado. Visitantes na reinauguração do MEB .....	202
Fotografia 29	Visitantes tocando os objetos expostos no MEB .....	204

Fotografia 30	Cartões de racionamento alimentar praticados na Espanha entre 1936 e 1953 (em exposição no MEB) .....	209
Fotografia 31	Vista do pátio interno do MCM com tela de projeção ao fundo (foto nortuna) .....	220
Fotografia 32	Sala de África .....	225
Fotografia 33	Sala de América .....	225
Fotografia 34	Guardián de relicário, bieri, Guiné Equatorial, Fang, século XIX .....	236
Fotografia 35	Arcos da sala de máscaras africanas e caixas de vidro onde os visitantes posicionam-se para fotos .....	239
Fotografia 36	Máscara africana, “Ejagham”, início século XX .....	239
Fotografia 37	Painel de proas de canoas .....	244
Fotografia 38	Sala de Oceania .....	244
Fotografia 39	“La Sirena de Tormes”, de Joan Fontcuberta, no MNA de Madrid .....	256
Fotografia 40	Imagem da obra de arte na Sala de los Orígenes del Museo .....	256

## LISTAS DE QUADROS

Quadro 1	Classificações das salas do MNA, 2010/2011 .....	98
Quadro 2	Classificações das salas do MNA, 2015/2016 .....	98

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1	Mapa Anton Martín – Atocha .....	109
Mapa 2	Mapa dos museus próximos ao Museo Nacional de Antropología de Madrid .....	110
Mapa 3	Mapa das instituições culturais em Montjuïc .....	187

## LISTA DE SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CiU	Convergència i Unió (partido político catalão)
FAD	Foment de les Arts i del Disseny
GRECS	Grup de Recerca Sobre Exclusió i Control Socials
ICME	International Committee for Museums and Collections of Ethnography
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ICUB	Institut de Cultura de Barcelona
IFCS	Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
MCM	Museo de las Culturas del Mundo
MEB	Museo Etnológico de Barcelona
MNA	Museo Nacional de Antropología de Madrid
MNAC	Museu Nacional d' Art de Catalunya
MNHAEC	Museu Nacional d'Història, Arqueologia i Etnologia de Catalunya
MoMA	New York Museum of Modern Art
MPE	Museo del Pueblo Español
PPGSA	Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia
PSC	Partit dels Socialistes de Catalunya
RAE	Real Academia Española
RIME	Red Internacional de Museos de Etnografía
SWICH	Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage
UB	Universitat de Barcelona
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO - IMPERMANÊNCIAS: MUSEUS EM TRANSFORMAÇÃO</b> .....	19
<b>Metodologia</b> .....	26
<b>Chegada no campo</b> .....	29
<b>Museus e antropologia na Espanha</b> .....	36
<b>Desafios dos museus espanhóis</b> .....	47
<b>Disputas nos museus de Barcelona</b> .....	52
<b>PARTE I - MADRID</b>	
<b>1 UM MUSEU DE GRANDES NOVIDADES</b> .....	59
1.1 CELEBRAR O COTIDIANO E DESFAZER O MONUMENTO .....	59
1.2 A INSERÇÃO NO CAMPO: CENTRALIDADE E PERIFERIA DOS DISCURSOS NO MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA DA MADRID .....	62
1.3 <i>PERSONAS QUE MIGRAN, OBJETOS QUE MIGRAN</i> .....	65
1.4 MNA EM QUATRO ETAPAS .....	74
<b>2 O MUSEU DO HOMEM-OBJETO</b> .....	87
2.1 OS “OUTROS” POR “NÓS” .....	87
2.2 O MNA E SUAS TRANSFORMAÇÕES RECENTES .....	87
2.3 <i>NOSCE TE IPSUM: AS ORIGENS DO MUSEU</i> .....	102
2.4 SALA DE LOS ORÍGENS: O MUSEU .....	105
2.5 OS OBJETOS DA SALA .....	111
2.6 DE CORPO HUMANO A PATRIMÔNIO CULTURAL .....	114
2.7 PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO DE CORPOS HUMANOS E SUA EXIBIÇÃO NOS MUSEUS DO SÉCULO XXI .....	122
<b>PARTE II – BARCELONA</b>	
<b>3 CONTROVÉRSIAS NOS MUSEUS DE BARCELONA</b> .....	128
3.1 COLECIONANDO ARTE E ANTROPOLOGIA .....	130
3.2 COLEÇÃO “DE COLECIONISTA” .....	132
3.3 OBJETOS EM TRÂNSITO: DA ANTROPOLOGIA À ARTE .....	141
3.4 O PONTO DE VISTA DO MEB .....	146
3.5 UM NOVO MUSEU PARA BARCELONA .....	153
<b>4 OBJETOS QUE CONTÊM MEMÓRIAS</b> .....	160
4.1 UM CONVITE À INTERPRETAÇÃO .....	161
4.1.1 <b>As coleções do Museo Etnológico de Barcelona</b> .....	169

4.1.2	<b>Um país chamado Catalunya</b> .....	177
4.2	<b>“MUSEU DE LA GENT”</b> .....	185
4.2.1	<b>Sentir o patrimônio</b> .....	201
5	<b>UM TIGRE NUM MUSEU NÃO É MAIS UM TIGRE, É UM TIGRE NUM MUSEU</b> .....	215
5.1	<b>UM MUSEU DE MUITAS “CULTURAS”</b> .....	215
5.1.1	<b>Arquitetura, patrimônio e a narrativa do espaço</b> .....	217
5.2	<b>ENCONTRO COM OBJETOS</b> .....	230
5.2.1	<b>A experiência da visita</b> .....	231
5.2.2	<b>O percurso do museu</b> .....	242
5.3	<b>“LOS ETNOCÉNTRICOS SON ELLOS”</b> .....	249
5.3.1	<b>“Culturas” inventadas</b> .....	259
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	261
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	268
	<b>ANEXO A - Lista de entrevistados</b> .....	286
	<b>ANEXO B - Região entorno do Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona</b> .....	288
	<b>ANEXO C – Manifesto</b> .....	289

## INTRODUÇÃO – IMPERMANÊNCIAS<sup>1</sup>: MUSEUS EM TRANSFORMAÇÃO

Coleções, objetos, edifícios, personagens e conjunturas das mais variadas impulsionam os museus antropológicos a repensar suas abordagens, especialmente no cenário a partir da descolonização da África e da Ásia nos anos 1970. O intuito desta pesquisa é conhecer de que forma os museus estudados respondem, e se respondem, às críticas originárias do reposicionamento de discursos sobre os povos ex-colônias apresentados pelos museus espanhóis. Estas críticas, no entanto, nem sempre partem exatamente destes “outros” não europeus, mas de especialistas, pesquisadores, museólogos, jornalistas, antropólogos, historiadores da arte. Dada a pesquisa de campo em Madrid e em Barcelona pergunta-se: onde estão os produtores dos objetos?

Esta pesquisa teve início a partir do estranhamento em um museu. Nove meses no Museo Nacional de Antropología de Madrid (MNA) possibilitaram a descoberta de uma série de problemas que os museus antropológicos enfrentam, especialmente na Europa. A aproximação com o tema, entretanto, teve origem nas leituras anteriores sobre objetos, coleções, patrimônios e teorias da cultura, que se cruzaram à experiência em campo. A complexidade dos debates, seus argumentos e desdobramentos vieram com o tempo, após o interesse em compreender o que se passava no ambiente daquele museu que fazia com que seus visitantes<sup>2</sup> se comportassem de forma pouco à vontade em relação à experiência da visita.

O Museo Nacional de Antropologia de Madrid, entre 2010 e 2011, recebia visitantes regulares que eram classificados pelos funcionários do museu da seguinte forma: grupos escolares (crianças ou adolescentes acompanhados de seus professores, que procuravam o museu em nome da escola para uma visita educativa), turistas (casais, pequenos grupos ou pessoas desacompanhadas que chegavam até o museu sem reserva prévia e sem qualquer contato institucional prévio, muitas vezes também sem qualquer informação sobre o museu), famílias com crianças (grupos que procuravam a programação de atividades de fins de semana e período de férias escolares para levar seus filhos a uma oficina ou visita especialmente preparada pelo museu), grupos de adultos e terceira idade (que também realizavam contato

---

<sup>1</sup> ARANHA, Jayme. *Guia da impermanência das exposições: uma investigação sobre transformações do Museu Nacional do Rio nos anos 1940*. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, tese de doutorado, 2011.

<sup>2</sup> “Visitante” pode ser interpretado como categoria na medida em que funciona como denominação de indivíduos isolados e seus grupos quando presentes no espaço dos museus estudados.

prévio com o museu para agendamento de uma visita guiada, fosse ela regular ou especialmente prevista na agenda de atividades que o museu oferecia). Além destes visitantes mais frequentes, havia ainda algum morador da cidade que visitava o museu e que não inseria-se em nenhuma atividade programada, não fazia contato prévio com a instituição e visitava as salas de exposição por interesses pessoais ou profissionais, sem maior relação direta.

Nesta primeira estadia, enquanto realizava pesquisa numa das salas do MNA, pude observar em alguns frequentadores um certo desconforto em relação ao museu e/ou às suas coleções. Inicialmente, não era possível qualificá-lo com precisão: se os visitantes não gostavam do museu, da coleção ou se algum objeto ou narrativa especificamente incomodava. Neste período, percorria constantemente as galerias, e deste ponto de vista parecia claro o mal-estar por parte de muitos frequentadores.

Destas observações decorreram outras tantas que apontaram alguns dos principais desafios de museus como aquele, com acervos originados em coletas ao redor do mundo nos séculos XIX e XX. Em especial, as leituras de James Clifford (1999) sobre museus como “zonas de contato”: campo de diálogo envolvendo culturas que estiveram separadas por diferentes conjunturas geográficas e históricas e que se cruzam dentro de uma estrutura que as organiza, inspiram o interesse em conhecer como essas instituições funcionavam. Daí surgiram perguntas sobre qual papel os museus desempenhavam, quais outros permaneciam abertos há mais de cem anos, quais eram os recém-inaugurados e quais propostas teriam. As leituras e visitas a outros museus demonstraram que a Europa parecia estar imersa nas discussões contemporâneas sobre patrimônios, coleções e objetos analisados a partir da antropologia e das reivindicações pós-coloniais.

Aos poucos o campo conceitual que os museus antropológicos integram começou a tornar-se mais claro. Identifiquei que havia problemas relativos à reclamação de objetos produzidos por grupos dispersos por todos os continentes (BORGES, 2013; COSMAI et al, 2013), que questionavam seu ingresso numa coleção pública ou privada (L’ESTOILE, 2007; APPIAH, 2007), ou sua exibição nos museus, deslocados de seu lugar de origem (MAGUBANE, 2009; RUSSI; ABREU, 2013). Essa origem muitas vezes teria sido região colonial durante o período de domínio europeu. Portanto estava sendo posta em questão a legitimidade da aquisição e exibição de muitos objetos de importantes museus.

Apreendi também que na história da formação da disciplina antropológica, os museus desempenharam um papel central a partir da segunda metade do século XIX. Cabe observar a

relevância do tema da cultura material, marcante até os anos 1920 e 1930, décadas que consolidariam a observação participante como prática dos antropólogos e “a apreensão das sociedades como entidades isoladas e únicas que se identificam pelas suas instituições e crenças particulares” (DUARTE, 1998, p.122). A partir daí, a antropologia passa por uma forte dissociação do interesse relativo à cultura material, ao valor intrínseco dos objetos e à própria prática museológica.

No entanto, identifiquei que havia uma quantidade bastante considerável de pesquisas recentes de antropólogos dedicadas aos museus e ao patrimônio que abrigam, o que apontava para um novo interesse da disciplina. O enfoque entretanto havia sido renovado, e enxergava o museu como objeto de estudos, e não mais como laboratório de análises das culturas através das peças trazidas por missionários e expedições para comparações entre sociedades dispersas (DIAS, 1991; FINDLEN, 1994; BENNETT, 1995; CONKLIN, 2013). Nesta trajetória de mais de um século, as concepções de museus em alguma medida se vinculam às concepções da disciplina antropológica, ainda que o encaixe das proposições de um e outro não seja exato (STOCKING JR., 1982; BLANCHARD et al, 2011). Assim, as visitas a outros museus antropológicos e as leituras (BENNETT, 1996; MACDONALD, 1998; L'ESTOILE, 2007; SANDELL, 2007) demonstraram como a constituição conceitual de um museu varia em cada local, o que indicaria que outras referências somam-se às apropriações da disciplina ao longo do tempo, como contexto histórico local/mundial, consolidação da disciplina, características das coleções, relação com os locais da coleta dos objetos, etc. Nesse sentido, avaliei que a pesquisa poderia caminhar por compreender a totalidade do museu como uma instituição que não apenas busca funções e delimitações a partir das mudanças de seu papel original, como abre suas portas para um público, convidando-o a interpretar uma determinada representação oferecida (DUNCAN, 2004).

Também observei que havia grupos de pessoas que questionavam os museus de forma organizada não apenas para a requisição de objetos da coleção de volta ao lugar de origem, mas sobre a “correta” exibição de algumas peças, produzindo novos diálogos entre pesquisadores e pesquisados (CLIFFORD, 1999; GRUPIONI, 2008). Nas observações de campo, muitas vezes havia demonstração de contentamento em reconhecer um objeto como parte da exposição do museu e a reivindicação era que a forma de exibição fosse alterada.<sup>3</sup> Esse tipo de solicitação também variava em função dos motivos pelos quais havia sido feita.

---

<sup>3</sup> Ver capítulo 1 sobre a exposição *La Ilusión del Lejano Oeste*, no Museu Thyssen-Bornemisza em Madrid.

Em alguns casos o museu exibia objetos sagrados que não poderiam ser vistos por pessoas não iniciadas, ou que continham restrições quanto a serem vistos por algumas pessoas (como mulheres e crianças)<sup>4</sup>. Em outros casos, pessoas e grupos solicitavam correções de informações apresentadas nos painéis, placas e sinalizações disponíveis no museu, como datas, locais, materiais, uso, nome, origem, etc. Havia ainda situações em que os objetos apareciam expostos ao lado de outros que tornavam a referência problemática: seja pela sugestão de integrar um conjunto de objetos de um mesmo grupo, obscurecendo as identidades particulares de clãs, famílias ou territórios; ou quando o significado, o caráter ou o histórico da peça perdia sentido ou valor intrínseco se exibido ao lado de outra<sup>5</sup>. Cada museu possuía especificidades que faziam com que os casos particulares apontassem para questionamentos mais gerais sobre a presença de coleções originadas em períodos e regiões coloniais, sendo exibidas contemporaneamente num museu europeu.

Apesar de compartilharem acusações e estratégias de adequação, cada museu e região onde está localizado detém problemas específicos, portanto as soluções encontradas são também bastante variadas. Vão da aparente completa desconsideração das reivindicações e acusações recebidas, até o fechamento de museus inteiros para remodelação. Muitos estudos têm sido feitos sobre as tentativas de atualização das exposições a partir do que cada museu considera possível ou pertinente (VAN GEERT, 2014; MUÑOZ, 2013). Os exemplos são variados, como as chamadas “curadorias nativas” (VINCENT, 2015), onde museus convidam os grupos originários para montar sozinhos ou juntos exposições com objetos de coleções próprias ou mistas<sup>6</sup>; colecionamento de objetos cotidianos contemporâneos, que vão de próteses mecânicas a bonecos de plástico produzidos em série na China<sup>7</sup>; reforma interna dos espaços expositivos cenografando o momento de fundação destas instituições no século XIX, com as tradicionais estantes de madeira escura e vidro dos gabinetes de curiosidades<sup>8</sup>; requalificação dos objetos da coleção transformando o enfoque proposto na exposição, de objeto etnográfico a objeto de arte<sup>9</sup>; entre outras possibilidades de maior e menor impactos. Estas iniciativas não são unânimes. E este é o ponto que esta pesquisa pretende abarcar: propor uma reflexão sobre as dificuldades do tratamento dessas coleções nos museus atuais.

---

<sup>4</sup> Museo de las Culturas del Mundo, Sala de África. Ver capítulo 5.

<sup>5</sup> No Museo de las Culturas del Mundo observa-se a separação entre os objetos da China e do Tibet, cada um em um andar do museu.

<sup>6</sup> Como no Musée du quai Branly, em Paris.

<sup>7</sup> Como no novo Musée de l'Homme, em Paris e no Museum of World Culture, em Gotemburgo.

<sup>8</sup> Como no Pitt River Museum, em Oxford.

<sup>9</sup> Como no Museo de las Culturas del Mundo, em Barcelona.

Para tanto, era necessário retornar à Espanha depois dos primeiros nove meses em Madrid para uma segunda etapa da pesquisa de campo. O projeto caminhava para analisar o Museo Nacional de Antropología de Madrid como uma instituição criada no século XIX e que havia se mantido de portas abertas durante mais de cem anos exibindo suas coleções iniciais, e agregando novos elementos que foram incorporados à coleção do museu ao longo do século XX. Assim, pretendia trabalhar com duas dimensões temporais importantes em seus registros cotidianos: o período posterior à inauguração em 1875 e as histórias que circundam a personalidade do médico craniologista fundador do museu, Dr. Velasco; e sua fase atual, a partir das observações de campo realizadas em 2010 e 2011, e as que seriam realizadas em 2015 e 2016.

Esta segunda fase em Madrid já contaria com o importante adendo da substituição da diretora que conduziu o MNA por vinte anos, tendo entrado no museu como bolsista, passado por vários postos de trabalho até chegar à direção. As informações que chegavam até mim no Brasil apontavam para um período de renovação que teria início a partir da chegada de um novo diretor em 2013. A proposta seria então retornar ao MNA e acompanhar as novas proposições do museu, possíveis renovações de exposição ou mesmo um novo plano museográfico completo, ajustes nas atividades ou quaisquer outras ações que estivessem em curso. Parte do plano seria entrevistar a ex-diretora e o novo diretor, além dos funcionários que estiveram presentes nesta transição<sup>10</sup>. Além disso, previ aprofundar os conhecimentos sobre as coleções do museu, coletar documentos, textos e fotos históricas, e participar das atividades programadas para o período. Estas e outras tarefas foram cumpridas na pesquisa de campo em 2015 e 2016.

No intervalo entre a primeira e a segunda etapa do campo na Espanha, durante as pesquisas no Brasil, soube de um caso em Barcelona que parecia interessante, e que talvez rendesse boas análises para a investigação em Madrid. A primeira informação que obtive foi de um manifesto publicado na imprensa catalã assinado por oitenta professores universitários, em sua maioria antropólogos. O manifesto *Barcelona i els museus com a pessebres* (Barcelona e os museus como presépios), publicado em dezembro de 2014, acusava a política cultural do então prefeito de “coisificar” a cultura catalã e “estetizar” coleções de territórios que integraram o Império Espanhol, transformando-as em “obras de arte” à moda ocidental europeia. Por um lado, criticava o antigo Museo Etnológico de Barcelona (MEB), que àquela

---

<sup>10</sup> A relação de entrevistados, as respectivas instituições e datas das entrevistas estão listadas no Anexo B.

data permanecia fechado há quase quatro anos, de se reestruturar como um museu contaminado pela “maré identitária” da Catalunha atual, definição que ouvia regularmente de meus interlocutores na cidade. Referia-se às mobilizações pela independência em relação à Espanha, e à atitude do museu de reificar o presente sem considerar as relações e negociações que a cultura pressupõe. Por outro lado, acusava o novo Museo de las Culturas del Mundo (MCM), inaugurado dois meses depois, de “consagração superficial do exotismo” numa chave aproximada da experiência colonial que deu origem às mesmas coleções, e de tratar-se de um museu dedicado ao turismo de massa celebrado pelo “modelo (de cidade) Barcelona”.

Diante de tantas referências distintas atribuídas a duas instituições em vias de abertura ao público, avaliei que valia a pena conhecer mais detalhes sobre as formas de atualização dos museus de antropologia na Espanha através de mais este caso onde, naquele momento, discutiam-se alternativas de exibição nos museus para suas coleções etnográficas. O retorno ao campo em 2015, portanto, contou com duas cidades e três museus inicialmente. Como seria verificado ao longo da pesquisa, os dois museus em Barcelona por fim tornaram-se um só com duas sedes, e as disputas sobre a prevalência dos discursos permanece.

A tese está dividida em duas partes. A primeira delas sobre Madrid, abordando o Museo Nacional de Antropología em seus 140 anos, especialmente a partir de sua história recente. Sua última troca de direção, coberta pelo período da pesquisa de campo, tornou-se uma boa oportunidade para acompanhar as mudanças ocorridas no modo de exibição das coleções estatais, a partir das perspectivas de gerações distintas de diretores. As salas de exposição e os objetos funcionam como meio através do qual é possível conhecer as abordagens propostas, suas contradições, desafios e as soluções encontradas. O trabalho concentra-se em compreender de que maneira o museu atende ao que, em cada período, entende como o papel de uma instituição nacional dedicada à antropologia, detentora de coleções muitas vezes classificadas como “coloniais” por críticos.

A segunda parte dedica-se a Barcelona e seus dois museus, que ao final do trabalho de campo tornaram-se um só. Parte de uma controvérsia que mobilizou profissionais dos museus, gestores públicos e professores universitários em torno da recepção de uma coleção privada de "arte extraeuropeia" pela Prefeitura da cidade a partir de 2010. A chegada da Coleção Folch induz ao fechamento do Museo Etnológico para renovação e a posterior criação do Museo de las Culturas del Mundo, onde de fato foi exibida.

O particular momento de disputas de visão de mundo encontrado em Barcelona possibilitou acompanhar os argumentos contrários e favoráveis às decisões sobre onde e de

que modo exibir os objetos. Permitiu ainda percorrer a trajetória destas instituições e conhecer o histórico de coleções públicas e privadas que se reuniram e se separaram em diferentes ocasiões, respondendo à conjuntura local.

Desta estrutura inicial, o capítulo de abertura da tese apresenta o museu madrileno da forma como ele se encontra hoje. Confrontando as experiências de duas etapas de observação no campo, entre os anos 2010 e 2011 e entre 2015 e 2016, as análises tomam os conceitos de monumentalidade e cotidiano (GONÇALVES, 2002) para pensar as transformações que vem atravessando. As observações de campo, pesquisa bibliográfica e entrevistas levaram a conhecer as intenções de renovação espacial e novos focos de interesse a cada período, e apontam para as diversas motivações que produziram as mudanças ocorridas no museu nas últimas décadas.

Uma de suas salas, no entanto, chama particularmente a atenção dos visitantes por diferenciar-se espacial e temporalmente das demais. No segundo capítulo, a Sala de los Orígenes del Museo, ou o Gabinete de Curiosidades do Dr. Velasco, conta a história da fundação do Museo Nacional de Antropología de Madrid e da concepção de suas coleções de restos mortais humanos e animais. O ambiente de pesquisas da formação da disciplina antropológica na Europa é abordado neste capítulo desde a relação do médico fundador do museu com seus objetos e colegas de profissão.

O terceiro capítulo abre a seção da tese sobre Barcelona, apresentando a controvérsia entre personagens envolvidos na renovação do Museo Etnológico e a criação do Museo de las Culturas del Mundo, desde a recepção da Coleção Folch. O capítulo expõe os meandros das divergências entre os profissionais sobre as formas de interpretação das coleções, levantando os principais argumentos que serão tratados nos dois capítulos seguintes. Toma colecionismo como abordagem sobre o perfil dos personagens envolvidos, que tipo de objetos reuniram, em quais ocasiões, e como contemporaneamente estes assumem posições que tratam não apenas de seus contextos de origem como falam sobre a própria cidade de Barcelona.

As observações sobre a reinauguração do Museo Etnológico em 2015 e sua aproximação aos objetos conduzem o capítulo 4. O entendimento local sobre o que etnologia vem a ser se cruza às perspectivas sobre quem somos “nós” e como nos diferenciamos dos “outros”, discutindo a pluralidade de grupos que podem formar uma e outra categorias. Do presente nacionalismo catalão, às memórias e esquecimentos sobre o que os une e o que os afasta das histórias contadas sobre o país, “sentir el patrimonio” torna-se o emblema de sua proposta museográfica.

O quinto e último capítulo toma o recém-criado Museo de las Culturas del Mundo e sua proposta de interpretação artística sobre os objetos como ponto central do debate e da controvérsia. Acusado de subjugar as culturas as quais exhibe através das coleções, por apresentá-las esteticamente, o museu defende-se questionando a posição dos antropólogos e seu entendimento sobre as produções artísticas extraeuropeias. O capítulo traz arquitetura e museografia como parte da narrativa que o museu elabora sobre si mesmo, o papel que espera desempenhar e o lugar que dá aos representados.

Interessada em conhecer os debates e escolhas dos museus a partir das transformações que vêm sofrendo nas últimas décadas, esta pesquisa toma o ponto de vista das instituições para entender de que maneira as críticas por renovação são recebidas e como produzem mudanças. A pesquisa proporcionou um entendimento mais ampliado sobre como, apesar de acusados de estagnados, anacrônicos e “sem vida”, os museus parecem impermanentes (ARANHA, 2011), transformam-se todo o tempo.

## **Metodologia**

Há um largo debate sobre museus e patrimônios a partir do renovado interesse dos antropólogos pelo tema, desde a década de 1980. Muito se discute sobre a requalificação dos discursos dos museus, autoridade na curadoria, a revisão de suas abordagens e das concepções que propõem, além dos questionamentos quanto à legitimidade da detenção de coleções originárias das ex-colônias europeias. Mas o que implica exatamente reformular um museu antropológico na prática? Diante do vasto universo de argumentos e proposições, esta tese tem o intuito de conhecer, do ponto de vista das instituições e seus trabalhadores, o que envolve assumir a tarefa de abrir as portas de um museu de antropologia (ou mantê-las abertas) nos dias de hoje.

Para cumprir este objetivo, esta pesquisa contou com dois momentos de inserção no campo. O primeiro, durante nove meses como bolsista do Departamento de Difusión do Museo Nacional de Antropología de Madrid entre 2010 e 2011, possibilitou o início do contato com a dinâmica de trabalho num museu antropológico. Sendo um museu com 140 anos de inaugurado, sua trajetória inspira os colaboradores que hoje se apropriam dos vários passados que o envolvem para articular as concepções que o mantém, seja através do que apresenta nas exposições, seja em suas estruturas internas de trabalho. Tive a oportunidade de acompanhar decisões sobre curadoria e respostas aos problemas diários de manutenção,

conservação e elaboração de propostas educativas para atendimento às demandas de visitantes de diferentes perfis. Minha presença cotidiana nesta primeira etapa permitiu observações em circunstâncias bastante especiais, olhando a partir dos desafios que meus colegas funcionários do museu enfrentavam.

Há também que considerar a casualidade de estar neste museu nos últimos momentos de uma gestão que o conduziu por 20 anos. O museu que eu conheci em 2010 e 2011 vinha de um largo processo de reestruturação e estabilização de visões de mundo, em diálogo com as revisões críticas oriundas das décadas pós-redemocratização da Espanha, cenário muito diverso de quando a diretora deixou seu posto para aposentar-se. A transição de diretores afirmava-se como um panorama favorável para estudar num museu que prometia ingressar em uma nova fase, conduzido por outros personagens, interessados em outros assuntos.

O segundo momento do campo, durante seis meses entre 2015 e 2016, permitiu o regresso à Espanha considerando outros cenários possíveis para a análise sobre como os museus antropológicos cumprem suas funções, e que funções entendem serem as suas. Se por um lado em Madrid já havia a expectativa do retorno, por outro a descoberta de um caso interessante em Barcelona envolvendo dois museus antropológicos apontava a perspectiva de colher informações que ajudassem a compreender como a antropologia e seus museus são entendidos na Espanha. O que parecia apenas um meio de acessar informações e refletir sobre o processo das transformações no MNA tornou-se uma boa oportunidade de pesquisa e de abertura de um segundo campo.

A segunda etapa de pesquisa, portanto, foi dividida entre Madrid e Barcelona, entre o Museo Nacional de Antropología de Madrid, o Museo de las Culturas del Mundo e o Museo Etnológico de Barcelona. Estive presente em todas as principais atividades produzidas por estes três museus no período em que estive na Espanha. Foram diversas viagens entre as duas cidades, com pesquisa nos acervos e coleções, entrevistas com diretores, funcionários e colaboradores, conversas com visitantes<sup>11</sup>, análise das exposições permanentes e temporárias, participação nos eventos e programações dos museus, tomada de fotografias e busca de imagens em acervos históricos digitais, coleta de notícias em jornais, pesquisa bibliográfica,

---

<sup>11</sup> Especificamente sobre o contato com os visitantes dos museus estudados, em Madrid a aproximação se deu inicialmente através do Departamento de Difusão e suas atividades, e na segunda etapa em campo mediante abordagem direta e conversas, quando espontaneamente me procuravam para comentar o que viam. Em Barcelona esta estratégia também rendeu percepções sobre o MCM e o MEB, embora contatos em palestras, eventos, visitas guiadas e demais atividades tenham igualmente possibilitado conhecer algumas de suas opiniões sobre as exposições.

entre outros materiais que chegaram até mim através da rede de contatos que estabeleci nos museus e nas universidades.

Um aspecto importante de ser registrado refere-se ao idioma utilizado na pesquisa. A Constituição Espanhola de 1978 prevê que o castelhano é o idioma oficial do Estado, embora existam outras línguas espanholas oficiais em suas respectivas Comunidades Autônomas. Portanto, sendo a Catalunha uma das dezessete Comunidades, seu idioma oficial é o catalão. Nas ruas de Barcelona este é o idioma corrente, ainda que todos os seus conterrâneos conheçam e dominem o castelhano. É comum ouvir histórias de estrangeiros em conversa com moradores de origem catalã onde quem é de fora fala castelhano e quem é da cidade responde em catalão, como se vê em alguns trechos de entrevistas citados nesta pesquisa. Observar o modo como catalães se diferenciam dos espanhóis teve início, portanto, pelo idioma, e tornou-se tema recorrente durante a pesquisa de campo.

Grande parte das informações oficiais oferecidas pelas instituições públicas e privadas na Catalunha são redigidas em dois idiomas, catalão em primeiro lugar e castelhano em segundo. Em alguns casos também em inglês. Aos poucos fui aprendendo um pouco de catalão e cheguei a compreendê-lo, fosse para entender uma palestra ou um artigo quando não havia castelhano como opção. Diante da minha facilidade pessoal com o castelhano, idioma oficial em Madrid, optei por acompanhar desde o início as informações disponíveis nos museus a partir deste idioma: em todas as leituras que efetuei nos museus, optei por castelhano se esta alternativa estava disponível. Quando não, seguia em catalão. Às leituras, refiro-me basicamente aos painéis de informações direcionados ao público visitante presentes nos museus. Apesar de instruções oficiais contarem sempre com ambos os idiomas, detalhes de informações, referências, notas, legendas e áudios nas exposições dos museus e eventos abertos ao público muitas vezes eram reproduzidos apenas em catalão, o que exigiu conhecimento básico do idioma.

Nesta tese, optei por registrar os nomes dos museus em castelhano sempre que possível, uma vez ser esta uma alternativa disponível na Catalunha. Isso significa que os nomes das instituições oficiais têm sua versão traduzida ao castelhano: Museo de Etnología de Barcelona é Museu Etnològic em catalão, assim como Museo de las Culturas del Mundo se transforma em Museu de les Cultures del Món. No entanto, muitas vezes, museus ou outras instituições são conhecidos apenas por sua versão catalã. Nestes casos a tradução ao castelhano perde sentido. Já as entrevistas e bibliografia utilizada foram citadas no idioma original, seguida de livre tradução quando em catalão.

## **Chegada no campo**

Em meados de 2010, fui selecionada para as Becas Endesa de Patrimônio Cultural<sup>12</sup> no Museo Nacional de Antropología de Madrid. Minha proposta de candidatura ao período de nove meses que se seguiria na Espanha, passava por escolher uma das instituições culturais governamentais elencadas pelo edital. Dentre o Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, o Ministério de Cultura de España e outros museus na cidade, duas opções chamaram minha atenção: o Museo Nacional de Antropología de Madrid e o Museo de América, as duas únicas instituições dedicadas à antropologia.

O plano de trabalho sugerido apresentava minha experiência profissional até o momento. Graduada em Produção Cultural e mestre em Antropologia, propus desenvolver duas linhas de ação que contemplassem ambas as áreas do conhecimento. Fui aceita pelo Departamento de Difusión do Museo Nacional de Antropología como “becaria”<sup>13</sup>, e a fruição da bolsa me levou a apoiar as atividades de atendimento ao programa educativo do museu com crianças e adultos, além da realização de uma pesquisa sobre os objetos na Sala de América.

Antes da partida, procurei o Professor José Reginaldo Santos Gonçalves no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, com quem cursei o mestrado. Conversamos sobre a perspectiva de desenvolver um projeto de pesquisa para o doutorado a partir da bolsa, e embarquei para a Espanha com a expectativa de que a estadia no museu rendesse a abertura de um campo de pesquisa. Em 2013 ingressei no doutorado com a proposta de pesquisar as recentes transformações nos museus de antropologia europeus, frente às reivindicações por novos discursos sobre as populações representadas pelas coleções (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; CLIFFORD, 1999; SLEEPER-SMITH, 2009).

Seis anos depois da primeira estadia em Madrid, esta tese de doutorado apresenta a pesquisa de campo realizada também em Barcelona, durante o estágio de doutorado sanduíche<sup>14</sup>. As reflexões desenvolvidas e as análises propostas partem das observações de campo no Museo Nacional de Antropología de Madrid, no Museo Etnológico de Barcelona e no Museo de las Culturas del Mundo, também na capital catalã. Três instituições criadas, cada

---

<sup>12</sup> Este programa de bolsas era oferecido pelo Ministerio de Cultura de España, Fundación Endesa e Fundación Duques de Soria.

<sup>13</sup> Bolsista.

<sup>14</sup> Através de bolsa concedida pela Capes.

uma em um século, 1875, 1949 e 2015, respectivamente, que permitem percorrer parte da história da antropologia, suas variações e desdobramentos.

Mais que oferecer um panorama da disciplina, os museus estudados possibilitaram conhecer sua apropriação na Espanha, a formação de seus intelectuais, seus pontos de interesse e rivalidades (ROMERO, 1977; SÁNCHEZ, 1992; PRATS, 1980, 2014; ROIGÉ, 2015). Considerando os museus, assim como as coleções e os objetos a partir de suas biografias (APPADURAI, 2008), esta pesquisa se dedica a conhecer em que medida suas trajetórias se aproximam e se afastam umas das outras, investigando como relacionaram-se com as expectativas de seu tempo, e como se reconfiguram para permanecerem abertos nos dias atuais.

Nessa volta à Espanha estive seis meses vinculada ao Departamento de Antropologia e ao Programa de Pós-Graduação em Gestão do Patrimônio Cultural da Universitat de Barcelona (UB), através da bolsa de doutorado sanduíche proporcionada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que me permitiu acompanhar a controvérsia entre os museus da cidade, e retornar ao MNA em Madrid. Meu supervisor no exterior, o Prof. Xavier Roigé, assim como alguns de seus colegas, participaram em diferentes momentos da história dos museus da Catalunha, tendo colaborado com revisões conceituais, metodológicas e alguns deles inclusive atuaram como curadores de alguma exposição. Estive também em contato com o núcleo de pesquisa Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials (GRECS) de onde partiu o manifesto aos museus citado anteriormente, cujos pesquisadores trabalham com antropologia urbana e transformações na cidade. Além dos professores, conheci pesquisadores e estudantes da pós-graduação que transitam pelos museus na Catalunha através dos estágios obrigatórios nas instituições e da rede de profissionais em atuação nestes espaços. Desta forma, estive cercada de pessoas que de maneiras diversas relacionavam-se com meu objeto de pesquisa, e através delas pude contatar os primeiros entrevistados.

Diante destes interlocutores, fui classificada como “bolsista” pelo meu vínculo com a universidade, embora essa denominação fosse completamente diferente de ser “bolsista” no Museo Nacional de Antropología em Madrid. Neste último, “becaria” era alguém parte da equipe do museu, uma colaboradora com atuação em um projeto específico. Em Barcelona era mais uma estudante estrangeira na cidade. Quando as entrevistas com os colaboradores dos museus tiveram início, passei a ser classificada como “antropóloga”, o que pressupunha visão crítica em relação ao Museo de las Culturas del Mundo como tiveram meus colegas de

profissão e meu supervisor na cidade. O professor Xavier Roigé havia participado de uma etapa inicial de consulta aos antropólogos sobre as bases conceituais do novo museu, portanto era conhecido entre estes grupos.

Grande parte de meus interlocutores em campo eram pessoas ligadas aos museus ou à universidade. Ocupavam posições bastante claras nos debates em ambas as cidades. Com alguns mantive contato fora do ambiente profissional mais restrito, onde pude conversar sobre outros aspectos que aparentemente não se relacionariam à pesquisa. Um deles, no entanto, tornou-se personagem quando já era parte de meu círculo pessoal de amizades.

Omar Guzmán Ralat, antropólogo, porto-riquenho, doutorando em Antropologia e Patrimônio na Universitat de Barcelona, pesquisador das relações transoceânicas entre a Catalunha e o Caribe a partir da colonização. Foi bolsista do Museo de América em Madrid entre 2010 e 2011, parte do mesmo programa que me manteve no Museo Nacional de Antropología na capital espanhola. Nos conhecemos junto a outros treze bolsistas latino-americanos participantes, cada um em uma instituição diferente na cidade.

Era com Omar que eu compartilhava o estranhamento das categorias, formas de exibição dos objetos e narrativa do museu que identificava no MNA em 2010. Ao mesmo tempo, trocávamos impressões sobre a aplicação das teorias antropológicas no Museo de América, que também parecia estranho ao que compreendíamos como debate mais atual da disciplina. Aos poucos percebemos que também nossas concepções sobre museus e antropologia eram distintas, mas se cruzavam em diversos pontos. Durante os meses em Madrid tivemos oportunidades de longas conversas e troca de impressões sobre o que observávamos nos museus onde estávamos e nos demais que visitamos pela Europa. Além dos diálogos sobre a própria experiência de ser latino-americano em Madrid, o que marcava profundamente a diferença entre minha vivência pessoal sobre as relações coloniais entre Portugal e Brasil, e a sua entre Espanha e Porto Rico. Eram aspectos curiosos que revelavam um universo de representações muito distinto, que na maioria das vezes ele compartilhava com os colegas dos outros países latino-americanos. Todos conheciam músicas, histórias e personagens desde a infância, dos quais a outra brasileira bolsista e eu nunca ouvíamos falar, e demonstravam conhecer referências espanholas que desconhecíamos.

Das vivências pessoais experimentadas por cada um de nós num país estrangeiro, as primeiras perguntas desta tese começaram a surgir. Através das conversas com Omar, identifiquei que talvez a percepção das diferenças que observávamos nos museus de antropologia espanhóis poderiam ser indícios de um campo de pesquisa interessante, num

ambiente particular em relação a outras experiências europeias. A celebração e o ocultamento de tempos históricos, a ênfase em determinados personagens e o próprio modo de tratar e exibir as coleções, apontavam para particularidades que inicialmente apenas pareciam estranhas, ou desatualizadas. E de um modo geral, a forma do tratamento dos museus em relação à colonização em pleno século XXI era um ponto de surpresa e desconforto comum<sup>15</sup>. Identificávamos reações dos visitantes nos museus em relação aos discursos proferidos e também ouvíamos de nossos colegas latino-americanos impressões que corroboravam a ideia de que havia algo de incômodo no tratamento conferido aos objetos em exposição.

Finalizada a primeira etapa em Madrid, retornei ao Brasil e posteriormente ingressei no doutorado com o plano de regressar e estudar esse museu. Ao longo dos anos, mantive contato com Omar, com meus colegas no MNA e vivo meu interesse pelo que faziam. Outras tantas experiências e pesquisadores deste campo em países europeus surgiram, através dos quais refinei meu projeto de investigação e conhecimentos sobre o debate.

Já no fim de 2014 recorri novamente a Omar, agora sobre os pesquisadores espanhóis na área de museus, com a expectativa de que me recebessem para a bolsa de doutorado sanduíche no exterior. Soube que estava em Barcelona, no trânsito entre o mestrado e o doutorado na Universitat. Meu amigo me recomendou um professor, que não cheguei a conhecer, mas me forneceu uma informação ainda mais relevante: a previsão de inauguração de um novo museu de culturas do mundo em Barcelona.

A partir desta informação pesquisei os museus de antropologia da cidade, descobri o manifesto recém-publicado e assinado pelos antropólogos da UB e a situação do Museo Etnológico, que se encontrava ainda de portas fechadas. Entendi que em Barcelona havia um movimento interessante de ser acompanhado, junto com o retorno a Madrid.

De volta à Espanha, mais uma vez Omar e eu pudemos conversar a respeito do panorama da antropologia e dos museus. Os anos em que vivia na Catalunha e os temas que vinha estudando nos aproximaram ainda mais, e através dele conheci muitas das histórias as quais aprofundei ao longo da pesquisa. Omar havia feito as “práticas” do mestrado<sup>16</sup> no Museo Etnológico alguns anos antes, quando este já encontrava-se fechado, e através dele ouvi os nomes de profissionais que conheceria posteriormente e que seriam fundamentais para compreender o que se passava na cidade.

---

<sup>15</sup> Conforme será tratado no capítulo 1.

<sup>16</sup> Um tipo de estágio obrigatório.

Ademais de nosso interesse comum por antropologia, museus e patrimônio, Omar e eu trocamos muitos pontos de vista sobre as contradições entre nossa experiência em Madrid e em Barcelona. Como porto-riquenho, conhece à sua maneira o enfrentamento de reivindicar autonomia e reconhecimento como nação<sup>17</sup>, e se interessa pelos processos de independência correntes na Catalunha atual. Com ele aprendi muito sobre os partidos políticos locais, suas visões de mundo e os procedimentos legais que a região enfrenta diante do pedido de autonomia. Recuperamos algumas histórias de eleições, lideranças políticas e reivindicações sociais de décadas recentes que me ajudaram a compreender o estágio atual da distinção entre os catalães e os espanhóis.

Sua experiência em trabalhos e pesquisas sobre patrimônio e museus na cidade também me permitiu acessar referências que tornaram-se importantes nesta pesquisa, como redes de profissionais, processos conflituosos de criação de outros museus e instituições, festas e manifestações populares passadas e atuais (algumas das quais estivemos presentes juntos). Muitos destes temas nos faziam lembrar as experiências em Madrid e discutir sobre as distintas abordagens de suas instituições e profissionais.

Omar também fala catalão fluentemente e me apoiou como intérprete em algumas situações, especialmente logo após minha chegada. Como um informante privilegiado aos moldes de W. Foote White em Sociedade de Esquina (2005), Omar me inseriu num conjunto de temas e personagens, sem contudo levar-me diretamente a eles. Sem dúvida, nossa relação nos últimos seis anos teve papel central no desenvolvimento desta pesquisa.

Ao regressar à Espanha em setembro de 2015, o Museo de las Cultural del Mundo completava sete meses de inaugurado e o Museo Etnológico de Barcelona divulgava sua reinauguração para os primeiros dias de outubro. Tive então a possibilidade de visitar diversas vezes o primeiro deles antes de conhecer o mais antigo. Conforme será tratado em detalhes nos capítulos 4 e 5, cada um dos dois museus têm características muito importantes, que delimitam e interferem nos argumentos que são parte dos problemas que enfrentam e das soluções que encontram. Durante todo o tempo em que estive em pesquisa, visitei ambos os museus inúmeras vezes, em dias de atividades especiais ou horários cotidianos menos visitados. Entrevistei profissionais responsáveis pela concepção do MCM e do MEB, além de

---

<sup>17</sup> Atualmente, Porto Rico vive o dilema da população dividida sobre sua relação com os Estados Unidos, sendo nomeado externamente como “Commonwealth of Porto Rico” e internamente como “Estado Libre Asociado de Puerto Rico”.

outras pessoas influentes no âmbito dos museus e do patrimônio na cidade, que foram fundamentais para minha inserção no campo.

Realizar pesquisa em museus não é exatamente uma atividade fácil porque a barreira que separa as áreas de circulação externas, relativas aos visitantes, e internas, relativas aos ambientes de trabalho, são extremamente marcadas. Na maioria das vezes, a pesquisa se resume a visitar as galerias de exposição, analisar objetos, coleções, textos informativos, museografia, discursos e documentos sem grande contato com outras pessoas. Houve, no entanto, o trabalho de diálogo com o público visitante, observando suas reações e conversando sobre a experiência de passagem pelo museu. Embora a pesquisa não tenha o objetivo de conhecer o ponto de vista do público visitante sobre os museus estudados, estas observações contribuíram muito para as análises sobre a perspectiva do museu através de seus dirigentes e funcionários, sobre o espaço em que atuavam.

Para avançar em termos metodológicos e conseguir uma boa entrada entre os profissionais envolvidos nos museus em Barcelona, e ultrapassar a fronteira que me classificava como “visitante”, foi preciso expor meu interesse na pesquisa, o que muitas vezes surpreendeu meus interlocutores desabitados a alguém tão curioso em relação a seu trabalho. Em Barcelona eu previa que esta situação estaria agravada em função dos conflitos que estavam presentes no contexto de abertura do novo museu em oposição ao antigo, o que tornou-se foco da minha descrição etnográfica sobre o campo na cidade. Conhecia o ambiente de críticas que ambas as instituições vinham sofrendo e imaginava que o contato inicial com os envolvidos nas disputas seria conquistado depois de muita insistência. De fato, permear os ambientes de diálogo e trânsito que ultrapassam as possibilidades de um visitante comum custou tempo e esforço.

No caso do Museo de las Culturas del Mundo, a dificuldade principal esteve no fato de que não havia responsáveis pelo museu nos primeiros meses de minha pesquisa de campo. Dito de uma forma breve, na ocasião de minha chegada na cidade, este museu encontrava-se em meio a uma enorme transição em que os profissionais que estiveram envolvidos em sua concepção já não estavam presentes, e os que assumiriam algum tempo depois ainda não haviam anunciado publicamente sua participação. O museu contava apenas com os funcionários dedicados à bilheteria, livraria, limpeza e segurança, contratados por uma empresa externa. Aparentemente o museu funcionava perfeitamente, mas aos poucos fui percebendo que não havia uma equipe diretora constituída e, portanto, não havia a quem procurar além dos trabalhadores que estranhavam minha presença semanal.

Já o Museo Etnológico preparava-se às pressas para sua reinauguração em 4 de outubro de 2015. Logo nas primeiras semanas de setembro estive com Omar no edifício do museu para conhecer melhor o parque no qual está localizado e verifiquei as obras externas que pareciam que não teriam fim a tempo da data de abertura. Depois de reaberto passei a visitá-lo frequentemente, mas ainda sem possibilidade de grande envolvimento com seus funcionários que, como soube mais tarde, neste momento trabalhavam dobrado para suprir a demissão e aposentadoria de seus principais nomes. Apesar dos desafios iniciais, as dificuldades foram superadas e consegui bom acesso às pessoas que permaneceram e também às que deixaram os dois museus.

Em Madrid minha condição de pesquisa em 2015 e 2016 foi bastante diferente. O fato de retornar a um museu onde eu já era conhecida pelos funcionários permitiu acesso imediato às pessoas e aos espaços. Nos anos 2010 e 2011 convivi diariamente com boa parte das pessoas que encontrei no meu regresso e desde estes primeiros anos os colegas conheciam meu interesse pelo museu porque realizei pesquisa em uma das salas de exposição de maneira contínua. Na ocasião, a bolsa previa minha atuação não apenas como pesquisadora da Sala de América, uma das cinco salas de exposição de longa permanência do MNA, mas também como apoiadora das atividades do Departamento de Difusión do museu. Ali desenvolvi um projeto de antropologia visual e urbana que, além das saídas a campo com um grupo para fotografar e registrar alguns bairros da cidade, culminou em uma exposição temporária no próprio museu<sup>18</sup>. Tive ainda a oportunidade de apresentar publicamente a pesquisa que desenvolvia com alguns objetos da coleção de América em duas ocasiões que fizeram parte da programação do MNA. Além disso, apoiei outras atividades do Departamento e estabeleci relação de proximidade com as colegas da Difusión e também de outras áreas. Esta proximidade me permitiu manter contato especialmente com Belén Soguero, que trabalhava no mesmo departamento. Por ela soube das transferências de funcionários a outros museus, da aposentadoria da diretora e da chegada do novo diretor.

Através de Belén, manifestei meu interesse em continuar com a pesquisa iniciada e regressar ao museu em outra oportunidade para seguir estudando o tema. Meus interlocutores em Madrid acompanharam as notícias que eu enviava sobre meu ingresso no doutorado, meu tema de pesquisa e o objetivo de tomar o museu como objeto de estudos. E eu acompanhei à distância as atividades desenvolvidas. No ano de 2013, pouco tempo depois do fim do

---

<sup>18</sup> Ver capítulo 1.

processo de substituição de diretores, estive no MNA em Madrid para uma visita e pude observar que encontrava-se muito parecido com a imagem que eu tinha da instituição em 2011. O novo diretor ainda não tinha feito nenhuma grande alteração que interferisse na visita oferecida ao público visitante, apesar de ter notado a substituição de alguns objetos nas vitrines.

Para a segunda etapa da pesquisa de campo em Madrid, portanto, eu já contava com ex-colegas que esperavam meu retorno com entusiasmo, e fui recebida em 2015 de fato como alguém que volta para casa. O novo diretor já sabia do meu interesse no museu pois ao longo do doutorado meu objeto de pesquisa foi ganhando contornos mais precisos, e pude comunicar aos profissionais do MNA esse interesse mais direto no museu como um todo, e não mais apenas numa parte da coleção. Já no primeiro dia de visita em 2015 conheci o diretor e tivemos uma conversa onde pude comentar que pretendia fazer pesquisa de campo dentro do museu, acessar documentos, materiais e fotografias da biblioteca e entrevistar algumas pessoas. A partir deste dia tive trânsito livre pelas áreas internas e externas, inclusive nos dias em que a instituição permanecia fechada ao público. Os seguranças que trabalhavam lá há mais tempo lembravam-se de mim, e fui rerepresentada como a “bolsista que voltou”, desta vez com o acréscimo de informação de que eu estava pesquisando o museu e que poderia circular pelos espaços.

O trabalho de campo em Madrid em 2015 e 2016 foi de fato um retorno ao campo, onde pude contrastar observações feitas anteriormente e verificar as mudanças que, sim, haviam alterado a experiência da visita, além de conhecer os planos futuros. Nos primeiros anos em Madrid tive minha presença circunscrita a um escopo de trabalho que me encaixava nas tarefas do Departamento de Difusión, portanto, com pouco trânsito em outras áreas do museu. Desta vez, por já ser conhecida pelas pessoas que tinham autoridade para permitir meu acesso às demais áreas, fui bem recebida em todos os espaços onde meu interesse de pesquisa me levou.

### **Museus e antropologia na Espanha**

Depois de concluída a etapa de retorno à Espanha, as primeiras considerações a serem feitas são a respeito da complexidade dessas coleções nos dias atuais, dos museus que se dedicam a conservá-las, estudá-las e expô-las e a forma como cada lugar lida com o problema que tem nas mãos. As respostas não são simples e lineares, elas requerem considerar o

contexto contemporâneo das regiões que os abrigam, seu histórico, a trajetória de seus personagens e as características de suas coleções.

Através destes pontos iniciais pude compreender como os museus estudados reagem às acusações e críticas que recebem. Detém coleções reunidas em circunstâncias e tempos diversos, interpretadas por seus visitantes como parte de um mesmo contexto, quando expostas juntas no museu. Ainda que a chegada de cada uma das peças possa ser justificada pelos colecionadores e instituições, o ordenamento proposto pela museografia conduz a observá-las como parte de um conjunto. Quando acusadas de “espólio colonial”, termo frequente usado pelos visitantes para questionar a legitimidade de sua presença na Europa, tornam difícil a réplica.

Instituições que detém coleções que de alguma forma expõem o histórico da relação colonial, chamada de “vínculo histórico” pelos espanhóis, sejam museus públicos, privados ou o próprio Estado, ainda que não sejam diretamente cobradas a revisar o conteúdo que apresentam, reagem como se esta cobrança existisse. O que indica que ela exista, ainda que indiretamente. Os objetos que compõem os museus de antropologia estudados em Madrid e Barcelona têm características semelhantes por serem originários de territórios fora da Europa, especialmente países que sofreram a presença da Espanha e sua empresa colonizadora. Ainda assim, há afastamentos históricos importantes que são considerados nos discursos em defesa dos museus e de sua legitimidade na aquisição dos objetos. É o caso das Américas, em que muitos objetos pertencentes às coleções atuais foram reunidos em fins do século XIX e início do século XX<sup>19</sup>, momento em que os processos de independência já estavam concluídos. Mas há também objetos das três regiões que adentraram o século XX como áreas de influência espanhola, onde a questão colonial é colocada de forma mais evidente. É o caso de Filipinas, da Guiné Equatorial e do Norte da África.

As coleções exibidas pelo Museo Nacional de Antropología de Madrid e pelo Museo de las Culturas del Mundo evidenciam de maneiras distintas a relação da Espanha com seu passado colonial, conforme será comentado nos capítulos seguintes. A aproximação se dá porque ambos os museus são classificados como “de culturas” pelos antropólogos locais, o que significa que sua missão é apresentar ao público espanhol como são e como vivem as populações em todo o mundo através de sua produção material.

---

<sup>19</sup> Através de leilões ou junção de acervos diversos.

Há questionamentos sobre definições como esta e sobre os desdobramentos de suas abordagens, como a abstração temporal da representação dos povos do mundo e a criação do “outro”, estudado pela antropologia (FABIAN, 2013). Fabian compreende que a manipulação da temporalidade funcionou como mecanismo de estranhamento sobre o modo de vida de populações fora da Europa, traduzindo diferença como distância. Fabian comenta o congelamento dos grupos estudados nas etnografias clássicas, como os Nuer (EVANS-PRITCHARD, 2008), Trobriands (MALINOWSKI, 1976) e Ndembu (TURNER, 2005), encobrindo a concepção local de tempo quando mantém a linearidade da forma praticada no ocidente. De modo análogo, ao exibir objetos coletados nas primeiras décadas do século XX como provas materiais dos modos de vida de populações variadas, os museus estabilizam concepções e entendimentos sobre a natureza de suas relações sociais, como se estivessem fadadas a permanecer executando seus rituais e práticas de subsistência da mesma forma. Ou ainda como se não sofressem presença e influência do mundo ao redor.

Por outro lado, objetos arqueológicos são exibidos com a ênfase da pureza de interferência europeia, abordando regiões especialmente através de peças que remetem a períodos anteriores à colonização. Nestes casos, funciona como se a cultura material fosse mais fiel ao que aqueles povos foram, inspirando interpretações sobre a herança recebida por seus descendentes, e desconsiderando conflitos, alianças e conexões através dos quais a cultura se transforma. O Museo de las Culturas del Mundo e sua Sala de América pré-colombiana, em especial, receberam esta crítica por parte de visitantes e interlocutores em campo.

Num sentido mais amplo, os museus “de culturas” projetam apresentar a diversidade humana e suas práticas sociais, embora o homem europeu não faça parte deste universo, pois seus objetos não compartilham do mesmo espaço de exibição. Subtende-se que é justamente ele, a partir da Europa, que se relaciona com os “outros” através do que expõe. O discurso portanto parece proferido a partir do que a Europa possui, viu ou estudou. Dialogando com os trabalhos que investigam a condição de museus e colecionadores frente ao que exibem (AMES, 1992; CLIFFORD, 1994; BENNETT, 1996; PRICE, 2007), pretende-se refletir sobre como o homem europeu e seus feitos aparecem pontualmente nesses museus, sempre sutilmente dispostos em recortes que fogem às classificações mais gerais “das culturas”.

Já no Museo Etnológico de Barcelona, o catalão é este homem europeu, e sua contribuição material à humanidade é exibida como uma evocação de memória. Algo como se os objetos produzidos, colecionados e exibidos afirmassem quem foram um dia, de modo a

delinear a trajetória do que se tornaram, em sua particularidade identitária frente à Espanha<sup>20</sup>. Este museu integra um tipo chamado de “etnológico” pelos espanhóis, o que pressupõe falar de si mesmo. Isso significa que os objetos coletados dentro do território espanhol são entendidos em geral como “etnologia”, especialmente os classificados como “rurais” e/ou “industriais”. Ao mesmo tempo que indica algo como uma passagem evolutiva de um período a outro, essas etiquetas identificam o tipo de museu de que se trata, através do tipo de coleções que possui.

Há um conjunto desses museus por toda a Espanha, de portes variados, que almejam marcar a identidade local como particular e diferenciada do todo que consideram ser o país. Apesar do mundo dos museus considerá-los desprestigiados pelas autoridades governamentais e pelo público mais geral, têm grande importância nas afirmações identitárias. Ainda que os movimentos reivindicatórios nem sempre se oponham à centralidade de Madrid como símbolo de unidade política e territorial, seus patrimônios funcionam como algo capaz de produzir autoconsciência individual e coletiva (GONÇALVES, 2015). De acordo com José Reginaldo Santos Gonçalves, o reconhecimento deste patrimônio equivale a “lutar pela própria existência e permanência social e cultural do grupo” (2015, p.213). Para tanto, esses museus possuem redes organizadas de apoio, movimentos comunitários e pesquisadores envolvidos, especialmente antropólogos, folcloristas, historiadores e linguistas.

Já em Madrid, a primeira sala de exposições de longa permanência no MNA é inteiramente dedicada à Filipinas, orgulhando-se de possuir a maior e mais importante coleção desta região na Europa. Esta sala contrasta com as demais, que estão dedicadas a continentes inteiros: Ásia e suas religiões, América e África, além da Sala de los Orígenes del Museo, que encena a ciência da época de sua fundação em 1875<sup>21</sup>. O contraste está no enorme espaço e prestígio dedicado à apenas um país, frente às demais peças distribuídas dentro de classificações continentais. Se por um lado o museu tem o objetivo de chamar a atenção do visitante para a preciosidade da coleção das Ilhas Filipinas e enfatizar que aqueles objetos não serão vistos em outras galerias, por outro lado ressalta a relação histórica da Espanha com o país que não por acaso leva o nome de seu Rei Felipe II (1527-1598). O que parece surpreender os visitantes não seria exatamente o fato do destaque à coleção revelar uma conexão passada, mas de no presente esta conexão não ser discutida.

---

<sup>20</sup> Ver capítulo 4.

<sup>21</sup> Ver capítulo 2.

Este ponto merece atenção porque parte de um pressuposto relativamente recente. A revisão do passado colonial, seja no mundo dos museus, da antropologia, história, literatura ou de outros contextos e disciplinas, aparece como uma cobrança às instituições a partir de meados dos anos 1970, com a descolonização. O longo processo de transformação da disciplina no século XX, a consolidação do trabalho de campo como metodologia identificadora da antropologia e o interesse pelo estudo dos fatos sociais, práticas rituais e oralidade (VAN GEERT, 2014), culminaram num progressivo afastamento dos antropólogos e suas teorias dos museus (GONÇALVES, 1995). Movimento este que sofreu profunda renovação a partir dos anos 1980, reaproximando-os aos museus, pensados enquanto instituição social, e à cultura material, enquanto prática social (GONÇALVES, 1995; DUARTE, 1998).

Os museus europeus recebem visitantes de todas as partes do mundo, muitas vezes pessoas com origens nos países das coleções expostas. Esta presença gera uma série de questionamentos: da desconfiança sobre a aquisição dos objetos em regiões colonizadas, o que leva à acusação de espólio colonial; ao incômodo sobre incoerências nas formas de exibição, expondo interpretações pouco convincentes a um “nativo” que conhece o contexto do qual o objeto foi retirado. É possível considerar que questões como estas tenham sempre ocorrido, desde pelo menos as exposições universais da segunda metade do século XIX. A diferença está no lugar que essa perspectiva assumiu a partir dos movimentos de independência da África e da Ásia nos anos 1960 e 1970. As disciplinas identificadas com o pensamento pós-colonial ocuparam nova posição na crítica e ganharam espaço (SPIVAK, 2010; BLAUT, 1993; MIGNOLO, 2002). A versão hegemônica europeia dos fatos, que ainda que não fosse mais colonial, não estava exatamente interessada em discutir sua relação histórica com as regiões que alcançavam autonomia, passou a ser confrontada com essas teorias anticoloniais. Assim, esperar que um museu espanhol de 140 anos exponha criticamente seu papel impulsor da ideologia colonial é uma postura relativamente nova, que cresceu nas últimas décadas não apenas dentro da universidade como fora dela. Deste modo, o público visitante, formado por grupos com interesses e formações das mais diversas, manifesta seu incômodo com a manutenção de uma visão de mundo que vem sofrendo críticas e autocríticas desde pelo menos 1970. E cobra o museu a enxergar esse novo panorama.

Soma-se a este cenário o fato dos museus espanhóis sofrerem cobranças sem necessariamente terem contribuído para a manutenção ou aprofundamento da colonização, nos termos da acusação. Este argumento aparece em muitas opiniões de profissionais

relacionados aos museus estudados nesta pesquisa: entendem que não há exatamente o que se discutir sobre este ponto porque os objetos teriam sido coletados em países independentes, em momentos posteriores à hegemonia do Império Espanhol<sup>22</sup>. Exemplificam a legitimidade da aquisição das peças através de vários recursos, que vão da exposição da data de coleta, até imagens das notas nos cadernos de campo dos exploradores e recibos de compra em leilões, no intuito de oferecer recursos que ponderem a desconfiança sobre a lícita obtenção dos objetos. A questão é que esses artifícios não parecem solucionar o desafio. Os visitantes permanecem deixando as instituições com comentários críticos sobre a guarda de “objetos roubados”, o que indica uma tensão permanente que não se resolve com as explicações mais pragmáticas. O fato é que essas coleções são vistas como um problema: são por alguns consideradas pilhagem colonial ou, na mais branda das acusações, evidenciam relações desproporcionais entre colecionadores e colecionados, dada suas origens.

Entretanto, há algo na crítica que vai além das acusações de aquisição irregular de objetos de ex-colônias, pois muitas das coleções estudadas chegaram aos referidos museus através de expedições dentro da própria Espanha. Isso significa que mesmo coleções e objetos que fizeram parte de contextos internos ao atual território espanhol e também à Catalunha recebem críticas: quanto à forma em que são expostas, às narrativas construídas em torno de sua exibição e mesmo a pertinência de serem exibidas. Durante a pesquisa, alguns casos de projetos de museus classificados como “etnológicos” serviram de reflexão especialmente sobre a acusação de serem anacrônicos, indicando a perda de uma suposta conexão que faria com que suas exposições agregassem conhecimentos sobre o passado para repensar o presente. A estabilidade pretendida pela curadoria dos museus em apresentar uma peça através de discursos e recortes determinados cai por terra à medida que visitantes e objetos entram em contato, pois a partir desta interação surgem novas interpretações e memórias. Ainda que o contexto histórico, a data e as condições de aquisição dos objetos não coincidam com as acusações coloniais, há uma demanda por atualização e modificação das narrativas e modos de exibição, e que não exime os museus ditos “etnológicos”.

Esta categoria merece análise mais aprofundada. No projeto de pesquisa da tese, denominei “museus de antropologia” as instituições que ofereciam ao público conjuntos de objetos coletados em situações de pesquisa de campo ou expedições exploratórias, sabendo que cada uma delas delimitava suas fronteiras conceituais e metodológicas a partir de

---

<sup>22</sup> Ver capítulo 4.

denominações específicas. No intuito de compreender como cada museu nomeava a si próprio, observei não apenas seus nomes atuais, mas também as alterações que tiveram ao longo de sua história, na tentativa de encontrar concepções disciplinares que variaram ao longo do tempo, a partir do contexto. Cada um dos museus estudados foi concebido em períodos históricos muito variados: o Museo Nacional de Antropología de Madrid foi inaugurado no ano de 1875, o Museo Etnológico de Barcelona em 1949 e o Museo de las Culturas del Mundo em 2015. Isso faz com que o primeiro tenha sofrido uma série de alterações ao longo das décadas que culminou nas diversas mudanças de nomenclatura. O segundo possuiu apenas duas variações: Museo Etnológico y Colonial, no momento da inauguração, e Museo Etnológico posteriormente. E quanto ao último deles é possível que ainda sofra alterações de nomes nos próximos anos, devido às disputas de concepções que seguem em curso.

De entrada, é possível observar que a literatura antropológica, patrimonial e museográfica espanhola tende a classificar esta variação de museu entre “etnológico” e “de culturas”, o que conforme explicitado anteriormente, indica que o primeiro está dedicado ao conhecimento da cultura material interna do país, e o outro aos objetos de outras partes do mundo. É sabido que estas outras partes incluem África, América, Ásia e Oceania e excluem a Europa, o que significa que não há, em geral, objetos dos países vizinhos como França, Itália ou Alemanha, apesar de haver exemplares europeus nas coleções estudadas. Trata-se de uma tradição localizada num espaço/tempo específico dos museus do século XIX e que de certa forma perpetuou-se até os dias de hoje.

Assim, boa parte das coleções de “etnologia” estudadas concentram-se no colecionamento de objetos dedicados a transmitir uma ideia sobre a transição da sociedade rural à urbana, entendidas como duas temporalidades distintas, e que são apresentadas como elementos da primeira metade do século XX. O rural é representado pelas ferramentas de trabalho masculino nas plantações de uva, trigo, etc., e nos utensílios de uso domésticos femininos, e o urbano pela industrialização. Há alguma variedade em ambos os tipos de coleções que constituem os museus “etnológicos”, como na incorporação de arte popular, sem no entanto interferir nas categorias atribuídas aos museus de arte (belas-artes, contemporânea, moderna, decorativas). É o caso do antigo Museo de Industrias y Artes Populares, criado no ano 1942 em Barcelona, e que posteriormente fundiu-se em duas ocasiões com o Museo Etnológico.

Santamarina et al. (2008) compara as legislações patrimoniais regionais na Espanha e comenta como as denominações “etnológico” e “etnográfico” são usadas indiscriminadamente ou com escassa definição, embora opte por tomar como pressuposto a noção ampla que articula as diferentes manifestações e formas de vida tradicionais. Enquanto Maria de Lluç Serra (2010) comenta através de um artigo de J. M. Rueda (2007) a influência dos museus parisienses na forma como se concebeu a separação entre as coleções de antropologia na Espanha: o Musée Nacional des Arts et Traditions Populaires por um lado, com suas coleções dedicadas a observar a cultura “interna” do país, e o Musée de l’Homme por outro, interessado no que é “externo” às fronteiras continentais.

Inicialmente meus interlocutores na universidade tiveram muita dificuldade em entender como eu pensava em “comparar” museus de natureza tão distintas como “etnológico” e “de culturas”. Uma vez que a antropologia tem como método a “comparação entre culturas”, definição que ouvi dentro e fora dos museus e da universidade durante todo o tempo de pesquisa de campo, não era exatamente óbvio que eu pretendesse estudar os museus citados.

Há uma farta literatura sobre os museus de etnologia disponível na Espanha em função dos diversos atualmente abertos ao público. A literatura do período pós-redemocratização trata da abertura de uma quantidade significativa de museus “etnológicos” locais, interessados em destacar e consolidar símbolos culturais locais abafados durante o regime do General Francisco Franco (1939 - 1975).

La recuperación de las instituciones democráticas - especialmente los ayuntamientos - coincidió con la eclosión de un renovado interés por la ‘cultura popular’. La fiesta y el museo se convirtieron en instrumentos privilegiados, la primera para reconquistar el espacio público confiscado durante la dictadura, el segundo para satisfacer las ansias de autoafirmación identitaria microlocal. El museo aparecía a los ojos de la sociedad civil como institución emblemática y prestigiosa, espacio capacitado como pocos para simbolizar el progreso económico y el ascenso social, la reducción al pasado de un sistema de vida superado [...] (INIESTA, 1995, p.141).

A ilegalidade do estudo e uso de alguns idiomas tradicionais nas regiões espanholas foi contestada a partir dos anos 1980. Não apenas nasceram novos museus como todo um conjunto de pesquisadores interessados nessa valorização da cultura popular tradicional local (ROIGÉ, 2007b; 2015). Xavier Roigé, no entanto, chama a atenção para o aparente paradoxo da criação de importantes museus etnológicos “en pleno franquismo” (ROIGÉ, 2015, p.81) – inclusive o Museo Etnológico de Barcelona, considerando sua identificação como folclore, e

portanto não sendo visto como ameaça ao projeto de Espanha unificada, dado seu teor conservador e de sociedade rural.

Já os museus “de culturas” vinham de uma tradição do século XIX em toda a Europa, relacionavam-se com as feiras universais e possuíam coleções chamadas “extraeuropeias”. Seu caráter enciclopédico, a partir dos gabinetes de curiosidades (BENNETT, 1995), reuniam objetos variados, de ossadas a esculturas em madeira. No entendimento local, um museu “de culturas” aborda temáticas externas à Europa, modos de vida de populações dispersas pelos continentes e sua produção material. Seu maior representante na Espanha até então era o Museo Nacional de Antropología de Madrid.

Tendo maior contato com a universidade na segunda etapa da pesquisa de campo, observei que há avaliação de que os museus “de culturas” espanhóis “não deram certo”. Proferida por antropólogos e museólogos em sua maioria, esta afirmação em geral vinha acompanhada do argumento a respeito da ausência de colônias ibéricas no período em que os demais países europeus formavam suas coleções, como nos casos da França, Bélgica e Alemanha. Algo nesta abordagem remetia a uma certa melancolia, pois os comentários caminhavam para o infortúnio espanhol de ter perdido o tempo histórico de usufruir de suas colônias para a formação de coleções e museus. Esta “tendência” chegou em períodos posteriores aos processos de independência.

Um segundo atributo dessa percepção de fracasso dos museus “de culturas” espanhóis, presente nos comentários de funcionários de museus em ambas as cidades, relaciona-se com a queixa sobre a falta de clareza por parte dos administradores públicos sobre o papel da antropologia e suas contribuições para a sociedade. Concluía que a escassez de recursos e investimentos públicos era sintoma da incompreensão sobre a importância histórica dos estudos antropológicos para o desenvolvimento da ciência. Além de seu potencial de articulador e mediador de problemas sociais, especialmente relacionados aos imigrantes.

Meu projeto de pesquisa gerava estranhamento por agrupar museus “etnológicos” e “de culturas”, mas também porque não pretendia compará-los, e sim pensar a renovação dos modos de exibir essas coleções a partir deles. Aos poucos fui percebendo que as concepções do que afinal seria antropologia e também seus métodos, ferramentas de investigação e análise, dependem de uma apropriação local que de certa forma determina a abordagem dos pesquisadores. Era comum que, então, me perguntassem se não havia museus como aqueles no Brasil, ou como eram os museus. A partir da minha breve explicação sobre alguns dos principais museus relacionados à antropologia, como o Museu Nacional, o Museu Paulista e o

Museu Emílio Goeldi, passando pelos museus indígenas e comunitários, ouvi mais de uma vez que a tradição antropológica brasileira parecia muito clássica, muito influenciada pelos teóricos franceses. Em certa medida, esta afirmação encontra eco, ao menos na relação entre a antropologia pensada sobre e a partir dos museus em meados do século XX no Brasil (ABREU, 2007).

Diferentes autores e também meus interlocutores na universidade comentavam sobre a particularidade da tradição antropológica espanhola frente aos seus vizinhos europeus, justificada em parte pelo período de controle da formação dos intelectuais exercido durante o franquismo. Este movimento coincide com as décadas de consolidação da etnografia como método e da antropologia como disciplina acadêmica na Europa a partir dos anos 1930. De certa forma, essa condição particular que levou pesquisadores do todo o país ao exílio, especialmente no México e nos Estados Unidos, articula-se com o mito de origem dos museus antropológicos na Espanha, pois aponta para a formação tardia de seus antropólogos. O argumento tem origem na narrativa dos primórdios da disciplina no fim do século XIX conduzida por alguns profissionais da área médica, caminhando para a profissionalização nas primeiras décadas do século XX e sendo bruscamente interrompida pela Guerra Civil em 1936. Os personagens citados nesta que seria uma primeira fase da disciplina antropológica no país são médicos, anatomistas e craniologistas como Pedro González de Velasco, fundador do Museo Nacional de Antropología em Madrid. O grande espaço de tempo até a redemocratização em meados dos anos 1970 possibilita o desenvolvimento de outras linhas de trabalho mais relacionadas ao folclore. A criação do Museo Etnológico y Colonial de Barcelona em 1949 teve a contribuição dos folcloristas e etnólogos Joan Amades i Gelats, Ramon Violant i Simorra e August Panyella Gómez, e o impulso do Instituto Fray Bernardino Sahagún<sup>23</sup>, instituição criada durante o regime, responsável por orientar as pesquisas e trabalhos produzidos neste campo do conhecimento.

Apesar desta trajetória das primeiras fases da disciplina antropológica na Espanha serem as mais correntes no momento atual, o citado instituto remonta a uma importante figura na história acadêmica e religiosa do país, que é ocasionalmente mencionado, antecipando em alguns séculos o estabelecimento da antropologia espanhola. O Frei Bernardino Sahagún (1499-1590) trabalhou durante grande parte de sua vida nos territórios conquistados pela Espanha no México, com a fundação de conventos e o ensino de idiomas. São de sua autoria

---

<sup>23</sup> Conforme será melhor detalhado no primeiro e no quarto capítulos.

os doze volumes do livro *Historia General de las Cosas de la Nueva España e Coloquios y doctrinas cristianas*. Estes trabalhos descrevem aspectos da vida nativa no altiplano central do México a partir de relatos e questionamentos aos indígenas. Ocasionalmente são acionados por espanhóis para classificar seu autor como precursor longínquo da etnologia (PEREZ DE BARRADAS, 1947), em função da precocidade de seu trabalho de tradução e transculturação na redação dos documentos em Nahuatl e castelhano durante as atividades missionárias espanholas no México do século XVI (BENJAMIN, 2007; BLEICHMAR, 2012). Refletindo sobre as visitas familiares no Museo Nacional de Antropología do México, Benoît L'Estoile comenta sobre a figura de Bernardino de Sahagún. Este é narrado pelo museu como exemplo dos cronistas europeus que descreviam as populações nativas das Américas como “selvagens” e cruéis, e difundiam imagens negativas no intuito de legitimar a conquista (L'ESTOILE, 2007). Batizado com o nome do Frei, o instituto recupera sua memória nos anos 1940, numa conjuntura de valorização dos aspectos nacionalistas da unidade do Estado espanhol e das supostas glórias alcançadas por esta união durante a colonização. Após a morte de Franco em 1975 e o retorno dos antropólogos formados no exterior a partir dos últimos anos do regime, inaugura-se uma nova etapa da disciplina no país.

Para além das dificuldades de compreensão dos meus interesses de pesquisa misturando museus “etnológicos” e “de culturas”, desdobram-se outros problemas, como estudar museus em Barcelona e em Madrid, onde a “comparação” é delicada e muitas vezes problemática. Em Madrid, no entanto, não parecia estranho pesquisar museus em ambas as cidades, ainda que fosse para obter um panorama da Espanha atual. Ao longo de toda a pesquisa em Barcelona o desafio maior era compreender a lógica com a qual cada um dos meus interlocutores operava quando se tratava de assuntos relacionados à dicotomia entre Espanha e Catalunha. Num primeiro momento identifiquei que ao contrário do que os jornais locais e as bandeiras independentistas nas janelas das casas parecia indicar, havia muito mais heterogeneidade de opiniões quanto ao que aproxima ou afasta os dois territórios do que uma opção entre ser a favor ou contra a independência. Realizar pesquisa de campo nos anos 2015 e 2016 em Barcelona e em Madrid significou estar em contato com a crescente movimentação política em torno da recuperação de memórias, personagens, episódios e argumentos que davam ênfase a um ou outro arranjo histórico, conforme será melhor abordado no quarto capítulo. Por enquanto cabe ressaltar que a oposição entre as duas regiões era evidente e permanente, permeando toda a pesquisa de campo, entrevistas e eventos em que pude estar presente. Não se tratava exatamente de tocar no assunto sobre o recém-aberto processo de

independência da Catalunha e daí observar argumentos e reações de meus interlocutores, mas compreender que ainda que o tema não estivesse em pauta, a oposição estaria, seja na forma de expor as coleções nos museus, seja nas escolhas sobre os textos de apresentação das exposições.

Diante dessas variáveis, aos poucos fui compreendendo as sugestões que recebi em Barcelona de estudar museus mais “comparáveis” como a Red de Museos Etnológicos de Cataluña (Xarxa de Museus Etnològics), que conta com instituições locais de prestígio como Museu de la Vall d’Aran, Museu Etnogràfic de Ripoli e o próprio Museo Etnológico de Barcelona. Embora num primeiro momento poderia parecer estranho aos antropólogos espanhóis realizar pesquisa de campo sobre o Museo Etnológico de Barcelona e o Museo de las Culturas del Mundo, considerando a especificidade de suas coleções e propostas museográficas, minha suspeita inicial era de que estes dois museus configuravam um só. Conforme citado anteriormente, no momento de minha chegada à cidade, o primeiro encontrava-se fechado para obras e o segundo, com sete meses de inaugurado. Apresentavam-se como duas instituições distintas, dirigidas por profissionais diferentes e sediadas em edifícios em bairros distantes. No entanto observei alguns pequenos elementos no museu que estava aberto à visitação (MCM) que, apesar de disponíveis a qualquer visitante, somente o olhar atento me permitiu antecipar a fusão que as instituições teriam alguns meses depois. Por fim, a pesquisa de campo acabou por, de certa forma, abordar museus “comparáveis” em alguma medida, tomando o MEB e o MCM como um só museu como hoje se apresentam, e o MNA em Madrid, “de culturas” por excelência. O passo seguinte foi conhecer como estas instituições, antigas e recentes, recebiam o rótulo de “não deram certo”, e em que medida essa afirmação mobilizava ou não transformações internas.

### **Desafios dos museus espanhóis**

As coleções estudadas nesta pesquisa derivam de expedições em várias partes do mundo em períodos que vão de finais do século XIX à segunda metade do século XX. O Museo Nacional de Antropología em Madrid ao longo do tempo recebeu coleções inteiras ou partes delas, de diferentes procedências, desde as iniciais reunidas pelo fundador do museu, até as recentes aquisições realizadas no ano de 2015. Fusões com outras instituições, doações e deslocamentos de objetos entre museus estatais formam o conjunto de coleções que o museu hoje detém. Em Barcelona, ambos os museus compartilham das mesmas coleções, sendo que

parte do que exibem são objetos de colecionistas privados, em um tipo de empréstimo por tempo determinado. Assim como se passa em Madrid, alguns objetos estão em circulação na cidade desde as exposições universais do fim do século XIX e início do XX. Dentre eles estão peças provenientes também de regiões internas à Espanha, o que complexifica a análise das opções de mudanças nas exposições por serem impelidas à atualizarem-se ainda que por demandas distintas das reivindicações de fundo pós-colonial. Isso significa que há outras dimensões do impulso à transformação dos museus, onde o filtro histórico do passado colonial nem sempre é protagonista.

Um argumento frequentemente citado quando se trata de cobranças à renovação dos museus é sobre a quantidade de visitantes anuais, dado que supostamente mediria o interesse maior ou menor do público. Esta quantificação pode considerar critérios como número de pagantes, visitas escolares e de famílias, gratuidades, faixa etária, gênero, escolaridade, etc. Ao final de cada ano espera-se pelo anúncio do *ranking* de museus das cidades, e durante aquela semana os jornais comentam a performance das instituições. Cálculos desse tipo não apenas hierarquizam museus aos olhos da administração pública, como transformam-se em acusações ao revelarem resultados de comparações pouco aprofundadas no que diz respeito à qualificação da presença dos visitantes.

Na Espanha, esse tipo de estudo de público está relacionado com dados relativos ao turismo, um dos pilares da economia do país. Em Madrid, o Museo Nacional de Antropología localiza-se na região denominada pela imprensa como “triângulo del arte”, onde se quantifica o número de visitantes do conjunto de instituições culturais no entorno do Museo del Prado, Museo Thyssen-Bornemisza e do Museu Centro de Artes Reina Sofia. Em Barcelona, a influência parece ainda maior, pois é impossível desprezar o volume de turistas de todo o mundo caminhando pelas ruas. Apesar de Madrid reunir os maiores museus do país, a visibilidade internacional de Barcelona faz com que a frequência a seus museus integre os principais roteiros turísticos da cidade. Com isso, considera-se que essas instituições devam quantificar um número significativo de visitantes ao final de cada ano. A conclusão que apontam, portanto, é de que a baixa frequência de visitantes está diretamente relacionada a problemas no “produto” oferecido, como se a organização de um museu tivesse como ponto de partida contabilizar entradas vendidas. Apesar de muito comum, rótulos de sucesso e fracasso das instituições a partir do ranqueamento do público escondem análises que permitiriam compreender o que se passa na relação entre público e museu. A pesquisa visa compreender esse vínculo de tensão permanente e, para além de ocupar-se com a avaliação de

se um museu “deu certo” ou não, indicar elementos mais complexos que ora se estabilizam, ora se dissociam.

Assim, instituições com perfis muito variados são escalonadas em termos de maior ou menor prestígio de acordo com a quantidade de visitantes que recebe, sendo este um dado comum na desqualificação dos museus e até deslegitimação de seus dirigentes, funcionários e propostas museográficas. Ainda que alguns tenham projetos dedicados aos moradores ou a segmentos sociais específicos, são cobrados como se tivessem que preparar-se para receber turistas com perfis, origens, idiomas e interesses variados. Os que não “atraem” turistas acabam sendo rebaixados na escala de visitantes recebidos, o que leva a um círculo vicioso de menos prestígio, menos legitimação e menos investimentos, dificultando ainda mais o desenvolvimento das propostas de remodelagem das exposições e mudanças nos museus.

Durante as entrevistas realizadas esse aspecto apareceu nas conversas com alguns diretores de museus. O diretor do Museo Etnológico de Barcelona afirmou em diferentes ocasiões que o museu não se dedicava aos turistas, e que trabalhava para todas as pessoas que se relacionam com a Catalunha, dos nascidos em Barcelona e nas cidades do entorno, aos imigrantes de todas as partes que adotaram a região como seu local de moradia. Estes, o museu desejaria alcançar e trazer para visitar suas exposições, numa abordagem que se pretendia mais íntima denominada “museu de la gent”, onde o que é exposto tem o objetivo de comunicar sentidos previamente compartilhados por quem vive na cidade. Já o diretor do Museo de Historia de Cataluña, que posteriormente assumiu o cargo de chefia de patrimônio e museus da Generalitat<sup>24</sup>, afirmou que não existe a possibilidade de não trabalhar para os turistas, referindo-se à missão dos museus da cidade<sup>25</sup>. Afirma que são eles os principais frequentadores de museus em todo o mundo, e não os moradores. Por essa razão crê que não exista museu que possa desconsiderar esse trabalho. No caso do Museo de Historia de Cataluña, o diretor afirmou que há um crescente número de turistas que passou a se interessar em compreender um pouco das questões históricas e identitárias da região.

Apesar desta pesquisa não estar dedicada ao estudo de públicos, tive a oportunidade de observar suas reações e comentários sobre questões que pareciam gerar desconforto, mas também opiniões elogiosas aos museus. Quanto às críticas, há por um lado reclamações e declarações frustradas de frequentadores quanto às expectativas da visita ao museu, criticando-os de antigos, velhos, desinteressantes, sem novidades e sem vida, e também de

---

<sup>24</sup> Governo central da Comunidade Autônoma da Catalunha.

<sup>25</sup> Entrevista realizada em 29 de outubro de 2015.

atuarem como representantes do poder colonial. Opiniões como estas são pouco mensuráveis pois dificilmente são plenamente externalizadas. Na maioria dos casos em que observei foi feita entre amigos ou após a saída do museu. No entanto, durante as visitas guiadas e palestras oferecidas parecia haver ambiente mais propício à manifestação desses relatos. As reclamações mais específicas, como questionamentos sobre a forma de exibição de algum objeto, poderiam ser apontadas nas notas dos livros de registros, que são recebidas pelo museu e pelo órgão público gestor, produzindo circulação bastante restrita sobre os aspectos de conflito.

O que pretendo demonstrar é que as instituições pesquisadas respondem a uma série de enfrentamentos, que passam por pressupostos bastante variados. Nos estudos antropológicos sobre museus, as questões pós-coloniais desencadeiam argumentos de grande ênfase, levando os pesquisadores a manterem-se atentos às reivindicações sobre patrimônios exibidos nos museus europeus. No entanto, outras esferas também permeiam as decisões que os profissionais tomam, e responder às acusações de baixa frequência de público é apenas uma delas. Os museus de antropologia lidam regularmente com outras tantas críticas e aspectos que precisam ser considerados ao montar uma nova exposição, oferecer atividade ou mesmo manter suas portas abertas.

Alguns conceitos de montagem de exposições e até mesmo coleções inteiras sofrem outros tipos de acusações que interferem nas opções de curadoria dos museus, como é o caso da coleção do Museo del Pueblo Español (MPE) em Madrid, que em 1993 fundiu-se com o Museo Nacional de Antropología e posteriormente voltou a separar-se (em 2004). Atualmente apenas uma parte desta coleção está em exibição, com um recorte conceitual que trata apenas de indumentária, exibida no Museo del Traje em Madrid.

No ano de 2009, alguns gestores públicos, museólogos e antropólogos trabalhavam na concepção de um novo museu etnográfico tendo como base esta coleção, a ser criado na cidade de Teruel, a cerca de 300 quilômetros de Madrid. Tratava-se de um projeto de renovação do interesse turístico na cidade que contaria com um novo museu como impulsionador das demais atrações na região. Na segunda etapa de minha pesquisa de campo, tanto em Barcelona quanto em Madrid meus interlocutores comentaram sobre o “fracasso” da iniciativa.

Criar um museu com a coleção do Museo del Pueblo Español significaria por um lado dar visibilidade a um conjunto de objetos que teve raras oportunidades de exibição, uma vez que o museu manteve-se de portas abertas ao público apenas entre 1971 e 1973, apesar de sua

criação em 1934. No entanto, por outro lado demandava rediscutir temas como a pertinência de atualmente exibir objetos representativos da transformação de uma sociedade espanhola rural para uma industrializada e urbana na primeira metade do século XX. Há os que posicionaram-se por destacar os riscos do pouco diálogo destes objetos com as gerações atuais, aparentemente desinteressadas, o que tornaria necessária a preocupação permanente em conectar-se com o presente, fazendo com que o público associasse seu mundo atual com o que um dia foi o mais cotidiano (MINGOTE, 2009, p.288). Há ainda uma dimensão mais profunda e subjetiva que envolve esta coleção que, supostamente, teria um caráter “franquista”, dificultando sua aceitação entre alguns círculos de intelectuais, pesquisadores e conservadores de museus. Defensores da proposta, no entanto, reagiram a esta acusação afirmando que o museu foi concebido em 1934 durante a Segunda República Espanhola, antes da Guerra Civil.

Durante a pesquisa de campo, observei que “franquismo” tornou-se uma categoria de acusação de uso corrente. É comum ouvi-la aplicada de forma depreciativa, ainda que registros oficiais e artigos de especialistas nem sempre explicitem elementos das coleções ou dos museus que poderiam associar-se a conceitos e proposições do governo de Francisco Franco:

El Real Decreto 648/1993, de 7 de mayo, de creación del Museo Nacional de Antropología, planteaba la unificación del Museo del Pueblo Español con el Etnológico Nacional. El primero, silenciado desde su creación republicana, y el segundo, heredero lejano del decimonónico Museo Antropológico que, tras diversas vicisitudes, acabó convertido por el franquismo en una anacrónica muestra del glorioso pasado imperial, al más puro estilo evolucionista. El uno, cerrado, con las colecciones españolas y el otro, abierto, con las muestras de las culturas colonizadas por este país<sup>26</sup> (FERNANDEZ, 2008, p.150).

O que se conta é que a temática inicial do antigo Museo del Pueblo Español ganhou abordagens distintas dos propósitos iniciais de seu fundador, Luis de Hoyos, a partir de 1939 com o fim da Guerra Civil. Então, apesar da afirmação da data de fundação anterior ao regime de Franco, a *sensação* é de que essa coleção responde a concepções vistas com desconfiança na Espanha atual<sup>27</sup>, por estarem de alguma forma vinculadas às pautas daquele governo. Mais

---

<sup>26</sup> Museo Anatómico e Museo Etnológico Nacional são alguns dos nomes que o Museo Nacional de Antropología de Madrid teve ao longo de sua história.

<sup>27</sup> Caso parecido acontece com a criação do Museo de America, que tem registrado dois decretos de fundação: um da República e outro de Franco, previstos para o mesmo espaço, com as mesmas coleções e objetivos muito semelhantes de exaltação do período “áureo” da história espanhola, a conquista da America. Ver Montechiare, 2014.

uma vez as respostas mais pragmáticas às acusações parecem não surtir efeito: por mais que se explique, aparentemente a coleção não se desprende do rótulo “franquista” atribuído por funcionários de museus.

Percebe-se que há uma série de acusações que chegam aos museus provenientes de origens variadas, sendo algumas de fundo histórico, administrativas, midiáticas, etc. Algumas coleções e museus acabam por vincular-se a esses rótulos de maneira intrínseca, tornando-se indissociados e presos às acusações. Outras categorias, apesar de usuais, mantêm-se restritas a circuitos mais específicos, apenas entre profissionais de museus. De qualquer forma, as mudanças nos museus ou reformulações nas exposições precisam lidar com esses estereótipos que em alguns casos estabilizam determinadas ideias sobre a coleção e criam obstáculos às novas proposições.

### **Disputas nos museus de Barcelona**

Uma parte importante do tempo em que estive em pesquisa de campo em Barcelona foi dedicado a entender como meus interlocutores contavam a origem das divergências entre dois museus: o Museo de las Culturas del Mundo (MCM) e o Museo Etnológico de Barcelona (MEB). Em geral a narrativa começava com a saída do Museo Barbier-Mueller do casarão da Carrer Montcada.

A coleção Barbier-Mueller de arte pré-colombiana ocupava uma casa gótica nesta rua, exatamente em frente ao Museo Picasso, um dos mais populares da cidade. Tratava-se da coleção de uma grande fundação de arte suíça que era exibida em Barcelona há quase duas décadas (1997-2013). Ninguém parecia conhecer exatamente o motivo, mas em um determinado momento os diretores da fundação decidiram modificar sua atuação na Espanha e ofereceram a coleção à venda à Prefeitura da cidade. Comenta-se que o valor negociado era superior ao que o governo local esperava pagar e este recusou a oferta. A contraproposta teria sido adquirir apenas uma parte da coleção, no entanto, o proprietário não interessou-se em vendê-las separadamente, e com o fracasso da negociação decidiu levar de volta à Suíça todo seu acervo. Cerca de seis meses depois, parte desta coleção foi vendida num leilão da Sotheby's em Paris (BOSCO, 2013), tendo sido inclusive questionada a legitimidade de sua prévia aquisição por parte dos governos do México, Peru e Guatemala, que as solicitaram formalmente, e sem sucesso, às autoridades francesas através de suas Embaixadas (VENTURA, 2013a; 2013b).

O fim das atividades deste museu deixou vazio um importante patrimônio histórico da cidade, a Casa Nadal, onde a coleção Barbier-Mueller esteve exposta. Por sua excelente localização na Carrer Montcada, centro de grande circulação, museus, comércios e circuito turístico do bairro do Born na Ciudad Vieja de Barcelona, havia a expectativa de que a Prefeitura reocupasse o imóvel com algum projeto de cunho cultural. Esta demanda era reforçada pelo recente deslocamento de outro museu, o Textil y de la Indumentaria, que saiu do Palau del Marqués de Llió, ao lado da Casa Nadal<sup>28</sup>. Atualmente, este museu localiza-se na Plaza de les Glòries, no famoso edifício do Disseny Hub Barcelona do escritório MBM Arquitectos. Em 2014, o Museu del Disseny<sup>29</sup> foi inaugurado na “grapadora”, apelido pelo qual o prédio é popularmente conhecido por assemelhar-se a um grampeador de papéis. A seu lado estão espaços, instituições e edifícios importantes, inclusive o mais conhecido, a Torre Agbar do arquiteto Jean Nouvel, ícone do *skyline* da cidade (que também tem seu apelido, “supositório”).

A desocupação destes dois imóveis históricos, um ao lado do outro, localizados numa das principais ruas de Barcelona e em frente ao Museo Picasso, é tomada como forte argumento da decisão da criação do Museo de las Culturas del Mundo, que atualmente ocupa ambos os edifícios, além de um terceiro menor, no fundo das duas principais casas. Destaca-se que esta movimentação de fechamento e deslocamento de museus das duas casas vizinhas ocorreu em meio a um processo de transformação de um outro museu, o Museo Etnológico de Barcelona, conforme comentado a seguir.

O terceiro e último fato, de maior relevância para a decisão da criação de um novo museu, teria sido o convênio entre a Prefeitura de Barcelona e a Fundação Folch para a recepção, conservação e exibição de uma importante coleção de arte “étnica”, acervo particular de um colecionista de família tradicional da cidade. Stella Folch, uma dos três herdeiros de Albert Folch, foi a encarregada de firmar a cessão de duas mil peças pelo prazo renovável de vinte anos à Prefeitura no ano de 2011. De acordo com meus interlocutores, a coleção tem ainda outras duas partes, herdadas por uma segunda irmã e um irmão. Parte desta herança seria o espaço no qual a Coleção Folch foi exibida até o ano de 2010. A Fundação recebia visitas agendadas e oferecia percursos a seu público. O convênio então firmado previa

---

<sup>28</sup> E alocou-se temporariamente no Palau de Pedralbes, em outra região da cidade.

<sup>29</sup> O Museu del Disseny é o resultado da junção de um conjunto de museus (Museu de les Arts Decoratives, Museu Tèxtil i d'indumentària, Gabinet de les Arts Gràfiques e Museu de Ceràmica), do Barcelona Centre de Disseny, do Foment de les Arts i del Disseny (FAD) e da Biblioteca El Clot-Josep Benet.

como contrapartida da Prefeitura não a criação do Museo de las Culturas del Mundo, mas a renovação do Museo Etnológico de Barcelona para adequação do novo acervo que abrigaria.

Há duas versões correntes sobre o episódio do fechamento do espaço da Fundação: um conta que a Sra. Folch precisou retirar sua coleção do espaço herdado e por este motivo havia percorrido muitas instituições inclusive fora de Barcelona para assegurar a manutenção e exposição de sua coleção. Após algumas tentativas infrutíferas, teria conseguido um acordo com a Prefeitura da cidade para que o Museu Etnológico fosse o local indicado para essas tarefas. A segunda versão conta que a decisão sobre o MEB abrigar a Coleção Folch se deu em função da relação histórica da família Folch com o museu. E que apesar das várias ofertas recebidas para levar a coleção inclusive para fora da Espanha, a Sra. Folch havia optado pelo MEB com a condição de que o museu recebesse uma reforma estrutural de modo a instalar o acervo de forma adequada.

Albert Folch Rusiñol foi um colecionador de arte que, junto com sua esposa Margarita Corachan, realizou diversas expedições pela África, Ásia, Oceania e América a partir dos anos 1950, em busca de objetos para sua coleção de arte. Nas décadas de 1960 e 1970, percorreram também a Espanha e reuniram no total um importante acervo que teve origem não apenas nas viagens, mas também em compras em leilões, contatos facilitados por embaixadas, profissionais de arte e informantes locais nas regiões de seu interesse. Em diversas destas expedições, junto com o casal Folch estava Eduald Serra, escultor, etnólogo e colaborador do então Museo Etnológico y Colonial, recém-inaugurado em Barcelona.

É corrente e atual a narrativa de que duas grandes coleções foram formadas na mesma época e com a colaboração dos mesmos personagens: enquanto Folch coletava objetos para seu acervo privado, Serra coletava para a constituição de uma coleção pública destinada ao museu. Tratava-se de uma parceria em que o caráter oficial da viagem facilitava os trâmites burocráticos para o transporte dos objetos, enquanto o empresário Folch custeava parte das expedições. A diferença da disponibilidade orçamentária de ambos é também comentada como critério das compras efetuadas, embora também seja comum o relato de que os expedicionistas coletavam juntos e trocavam peças: o primeiro com interesse intrinsecamente “artístico” enquanto Serra interessava-se mais pelo caráter “antropológico” dos objetos. Essa forma de classificação anteciparia em algumas décadas as disputas entre “arte” e “antropologia” que atualmente envolvem os dois museus de Barcelona, semelhante ao ocorrido na criação do Musée du quai Branly em Paris.

A precariedade dos registros das coleções tornou-se uma questão a ser verificada a partir do convênio com a Prefeitura. Para além de dados mais detalhados sobre a aquisição e traslado dos objetos, as entrevistas realizadas em 2015 e 2016 apontam que informações de cunho conceitual artístico e antropológico eram escassas ou estavam pouco organizadas. Durante uma palestra em setembro de 2015, Stella Folch comentou sobre os diários de campo de seu pai, material este que foi em parte reproduzido pelo Museo de las Culturas del Mundo através de imagens na sala do programa educativo. No que se expõe, constam recibos de aluguel de carro e transporte de peças, vistos de entrada em alguns países, etc. Supõe-se que estes cadernos de campo, que permanecem sob a guarda da filha como parte do acervo pessoal, tragam notas interessantes sobre as viagens e os critérios de busca pelos objetos. Ainda que haja registros de ambas as coleções, parece que elas não foram organizadas a partir de uma etnografia. De fato, a denominação “etnográfica” em geral não é atribuída à coleção, embora as conversas com profissionais de museus em Barcelona tenham apontado o caráter “etnográfico” que marca a trajetória do Museo Etnológico, através de seus fundadores e colaboradores.

Desta forma, a presença da Coleção Folch no MEB parecia estender no tempo a boa relação entre os criadores das coleções, e meus interlocutores neste museu comentaram que na ocasião a Sra. Folch parecia muito satisfeita com o desfecho. Para tanto, foi dada início a solicitação de reestruturação física do museu para receber o novo acervo, e o edifício fechou as portas ao público para reformas em 2011.

Um dos colaboradores da direção do MEB relatou em entrevista<sup>30</sup> que uma vez firmado o convênio, a proposta era exibir as coleções do museu e a Folch classificadas a partir dos cinco continentes. Contariam inclusive com o acervo “etnológico”, o que significa que exibiriam objetos originários das expedições internas à Espanha<sup>31</sup> junto às demais “etnias”. Algumas soluções arquitetônicas precisaram ser buscadas para exibir peças de grandes dimensões, como as *figuras do espírito Nggwalnadu*<sup>32</sup> dos Abelam da Papua Nova Guiné (com 3,34 metros de altura) e os *bisj*<sup>33</sup> do povo Asmat da Indonésia (com 4,82 metros de

---

<sup>30</sup> Gustau Molas, em entrevista cedida à autora no dia 26 de fevereiro de 2016.

<sup>31</sup> Este acervo é composto não apenas pelas coleções Folch-Serra, mas também pelas coleções do Museo de Industrias y Artes Populares, que fundiu-se com o MEB em 1962.

<sup>32</sup> Nº de registro: MEB CF 1348. Disponível em:

<<http://cataleg.museuculturesmon.bcn.cat/detall/oceania/H499420/?lang=es>>

<sup>33</sup> Nº de registro: MEB CF 5352. Disponível em:

<<http://cataleg.museuculturesmon.bcn.cat/detall/oceania/H499261/?lang=es>>

altura), que tiveram vitrines especialmente preparadas no subsolo, onde atualmente está a reserva técnica. Segundo este mesmo colaborador, os funcionários do Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), órgão da Prefeitura responsável pela gestão das políticas culturais, estiveram em visitas ao MEB para tratar da adequação do museu que, acredita, não teria recebido recursos não fosse a chegada da Coleção Folch.

Os objetos da Coleção permaneceram armazenados nos espaços internos do museu, convivendo com as obras em curso e com o trabalho interno dos funcionários. Durante os quatro anos em que esteve fechado, o MEB manteve em funcionamento algumas atividades de relacionamento externo, como a recepção de estudantes da universidade para a realização dos estágios obrigatórios da formação e também realizou algumas exposições temporárias itinerantes em outros espaços da cidade e fora de Barcelona.

A partir deste ponto, a história da transformação do MEB encontra-se com a desocupação das casas na Rua Montcada: o museu trabalhava nas informações sobre a Coleção Folch e esboçava os primeiros planos de montagem do museu, enquanto a Prefeitura lidava com as mudanças na Casa Nadal e no Palau Marqués de Llió. Todos os meus interlocutores que participaram da criação do Museo de las Culturas del Mundo comentaram que seu chefe, Josep Lluís Alay, então Diretor de Patrimônio, Museus e Arquivos do ICUB, considerou que talvez os objetos convenientes “sustentariam” um grande museu. Ao que tudo indica, este grande museu imaginário não se parecia ao Museo Etnológico que, além de ser considerado de difícil acesso, contava com colaboradores entusiastas de propostas museográficas bastante diferentes do que o grupo do ICUB desenhava.

Inicialmente foram convidados alguns especialistas a avaliar o acervo e opinar sobre o “valor” da coleção. Dentre eles estava Elena Martínez, especialista em arte africana e diretora da Fundación La Fontana, ligada à segunda irmã Folch. Em entrevista, Elena relatou esse processo inicial de avaliação dos objetos da África e uma parte da Ásia, e na ocasião considerou que a Coleção Folch “sustentaria” um museu, ou seja, que seus propositores não “fariam o ridículo” diante de marchands e dos demais museus de arte da Europa. Afirmou que seria possível pensar um museu baseado nessas peças, ainda que não fossem as mais prestigiadas do mundo da “arte tribal”. A segunda etapa teria sido um processo de análise de conteúdo que contou com a colaboração de especialistas de várias partes do mundo, inclusive com a University of Cambridge que, através de seu Museum of Archaeology & Anthropology

participaria tecnicamente da montagem do novo museu e ainda cederia temporariamente alguns objetos<sup>34</sup>.

Neste momento de avaliação das coleções pelos especialistas, ela sofre uma profunda reclassificação que a torna apta a ocupar nova posição no mundo dos museus. De “antropologia”, com o plano de ser exibida num museu tradicionalmente dedicado à disciplina, torna-se “arte”, constituindo as bases para a criação de outro museu na cidade. Este marco produziria ruídos por parte dos colaboradores de ambas as instituições e envolveria os antropólogos da Universitat de Barcelona na disputa sobre as categorias atribuídas aos objetos.

A decisão de criar o Museo de las Culturas del Mundo abrigando a Coleção Folch foi anunciada dentro de pouco tempo. E o Museo Etnológico de Barcelona permaneceria fechado por mais 3 anos.

De entrada, faz-se necessário esclarecer que esta pesquisa se inscreve num panorama que toma a antropologia como ponto referencial de análise e ainda sua vertente de estudos de patrimônios culturais e museus. Está interessada em conhecer as dinâmicas que envolvem coleções e museus constituídos a partir do que se convencionou chamar de objetos “extraeuropeus”, anteriormente conhecidos como oriundos de “povos primitivos”, e que vêm sendo atualizados como “artes primeiras”, “objetos etnográficos”, “não ocidentais”, “de povos originários”, etc. Partindo destes pressupostos, não há pretensões de adentrar aos campos do conhecimento que se dedicam ao trabalho desenvolvido por todos os profissionais envolvidos nos museus em questão, especialmente conservação, museologia e história da arte<sup>35</sup>.

Há de se considerar o ambiente de conflitos entre grupos vinculados aos dois museus em Barcelona, e as particularidades do contexto em Madrid quanto à substituição de diretores no decorrer do trabalho de campo. Presenciei declarações profundamente críticas dirigidas a todos os museus e seus diretores. Estas entram no bojo das acusações sofridas pelos museus através de esferas públicas e privadas, do Estado e da sociedade, das comunidades de

---

<sup>34</sup> Dentre os objetos expostos estão: *Jamba de puerta* Maori - Nova Zelândia. Nº de registro: MCM 6 03 / E 1901.84/Z 6340. Disponível em:

<<http://cataleg.museuculturesmon.bcn.cat/detall/oceania/H622409/?lang=es>>

*Maza apa'apai recolectado por el capitán James Cook en el archipiélago de Tonga (1773-1774)*, Tonga. Nº de registro: MCM 6 01 / MAA D.1914.79. Disponível em:

<<http://cataleg.museuculturesmon.bcn.cat/detall/oceania/H622401/?lang=es>>

<sup>35</sup> Esta pesquisa está concentrada na perspectiva antropológica do debate sobre museus em função do campo de estudos da pesquisadora e por terem sido antropólogos os principais agentes de transformação nos casos citados. Entretanto, estudos destes a partir da museologia e história da arte devem ser considerados para aprofundar as análises.

imigrantes e dos turistas. Muitas vezes foram críticas proferidas por profissionais reconhecidamente competentes por seus pares em seus campos de atuação. Pontuavam as inconsistências da montagem de uma determinada sala ou coleção; das bases conceituais e empíricas que fundamentam todo um museu; a ilegitimidade da autoridade de determinados profissionais; a formação e trajetória acadêmica de indivíduos; ou o enquadramento e atuação político-ideológica dos personagens envolvidos.

Ainda que muitas das acusações puderam ou possam ser verificadas, este trabalho concentra-se nos aspectos que dialogam sobre as transformações nos museus de antropologia na Espanha. Assim, interessa conhecer em que medida alguns posicionamentos são tomados de modo a alterar a dinâmica dos museus, reinventar sua prática, revisar seus conteúdos, reconhecer desafios e propor mudanças. Incoerências sempre estarão presentes, tendo em vista que o campo do patrimônio pressupõe disputas permanentes (ABREU, 2005). Portanto, não se trata de valorar se um ou outro museu poderia ser mais adequado ou se já foi melhor do que hoje está. Mas de compreender de que maneira esses museus, suas coleções e seus objetos fazem sentido para uns enquanto soam inadequados a outros. E como se mantém, apesar das críticas.

## PARTE I - MADRID

### 1 - UM MUSEU DE GRANDES NOVIDADES

#### 1.1 - CELEBRAR O COTIDIANO E DESFAZER O MONUMENTO

Esta pesquisa integra um conjunto de estudos antropológicos que desde as últimas décadas do século XX vem ocupando-se dos museus como espaços privilegiados para a observação das práticas sociais. Particularmente, os museus de antropologia, dado seu caráter de produtor de representações sobre os “outros” e sobre a própria sociedade na qual se situam, revelam interpretações sobre a vida social tangenciadas pelas tradições disciplinares às quais se filiam e pelo contexto no qual estão imersos.

Seu caráter de impermanência (ARANHA, 2011) contrasta com expectativas de estabilidade, diante das alterações que sofrem desde que surge a ideia da constituição de um novo museu, e ao longo das décadas em que coleções e objetos são mobilizados em torno das articulações que produz. Objetos, imagens e narrativas são organizados de modo a sugerir uma determinada leitura, indicando que a forma dos elementos que constituem as exposições está exatamente de acordo com o que é necessário para sua plena compreensão, ou seja, que para contar a história pretendida, necessita-se que tudo esteja organizado exatamente da maneira como está.

Trata-se do enquadramento produzido pelo museu no sentido da *frame analysis* de Erving Goffman (1986), na tentativa de conceber um quadro da realidade e transmiti-lo. O museu delimita o espectro de relação entre um objeto e outro na medida em que os aproxima ou afasta numa montagem. Posicionar objetos em vitrines que pretendem representar “culturas” através da produção material de populações dispersas no tempo e no espaço pressupõe posicionar pessoas, ideias, adversários, nações. A reordenação dos objetos conduz a novas interpretações que partem de um mesmo universo material. Entretanto, as múltiplas interpretações possíveis são apresentadas através de uma única leitura determinada pelo curador, conservador, conselho, funcionários ou dirigentes técnicos e políticos dos museus, ainda que visitantes e objetos possam subverter essa lógica a todo instante.

O largo debate que antecede e se estende a partir do movimento denominado Nova Museologia entende o objeto no museu como polissêmico e parcial (DUARTE, 2013), cabendo diferentes interpretações em uma única exposição. Por sua vez, as linhas de trabalho que se desenvolveram na antropologia interpretativa (GEERTZ, 1989) e seu direcionamento

de busca de significados nos discursos elaborados sobre os objetos de estudo da disciplina, fizeram repensar o campo dos museus e reavaliar os pontos de vista difundidos. Repensar a relação entre discurso e texto (CLIFFORD; MARCUS, 1986) e seus espaços internos como *zonas de contato* entre pessoas e povos apartados que ali se encontram (CLIFFORD, 1999), produziram transformações nos estudos sobre museus, coleções e objetos na proporção em que afetaram o modo como as próprias instituições se organizam.

A transformação dos museus a partir de 1960 e 1970 é analisada por Alice Duarte (2013) considerando que, no período anterior, a museologia se desenvolveu intrinsecamente vinculada aos Estados-Nação e impérios coloniais europeus, distantes da autocrítica sobre seu papel social, ponto central de reflexão a partir da virada interpretativa:

Os anos 1960/70 abrigam uma transformação radical dessa situação pela multiplicação das áreas que profissionais e acadêmicos começam a considerar necessitadas e/ou merecedoras de debate e renovação. Importa compreender que é o resultado desse movimento que, nos anos 1980, se falará em Nova Museologia, uma designação elaborada para exatamente traduzir a viragem teórica e reflexiva concretizada – ou tida como ainda necessário promover – na museologia contemporânea (DUARTE, 2013, p.108).

Há uma cadeia de atividades interconectadas que levam ao resultado final que se vê ao entrar nas galerias de exposições. Em geral, ela aciona objetos, coleções, espaços, arquitetura, suportes expositivos, conceitos, disciplinas acadêmicas, públicos, financiamento, gestores e conservadores, que organizam-se a partir de ideias que, por sua vez, respondam a um recorte escolhido. Para tanto, outros enquadramentos possíveis são necessariamente desprezados ou tornam-se secundários. A dinâmica e as disputas da definição das visões de mundo acionadas pelos museus de antropologia em suas exposições são dadas pela mobilização dos elementos acima citados e de outros tantos mais ou menos relevantes de acordo com o contexto no qual o museu se insere.

Esse debate sobre formas de representação no mundo dos museus de antropologia está envolto numa série de desafios que tomaram a pauta de debates de cientistas sociais e museólogos especialmente a partir dos anos 1980 (STOCKING, 1985; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; CLIFFORD, 1988; KARP; LEVINE, 1991; GONÇALVES, 1994). Os processos de descolonização da África e da Ásia produziram reflexões importantes no epicentro dos museus na Europa e Estados Unidos, que desde então vêm sendo instados a revisar as antigas concepções demonstradas por suas exposições.

Posto que a expectativa de estabilidade ao visitar um museu pode ser lida como o resultado momentâneo das impermanências as quais os museus atravessam ao longo de sua história (ARANHA, 2011), há outras categorias que ajudam a pensar nos motivos que levam os atores sociais envolvidos com museus a ocuparem-se da defesa ou acusação de determinadas interpretações, que são o cerne das narrativas que conduzem os visitantes pelas exposições.

A partir da reflexão de Mikhail Bakhtin e sua distinção entre o gênero do romance por um lado e o épico por outro, José Reginaldo Santos Gonçalves sugere que patrimônios possam ser pensados como gêneros discursivos através da relação entre os princípios de *monumentalidade* e *cotidiano* (GONÇALVES, 2002). De acordo com Gonçalves, a narrativa épica associa-se ao discurso da *monumentalidade* nos patrimônios culturais na medida em que o passado é idealizado como um fato absoluto, um congelamento com princípio, meio e fim estabilizados, separado do presente e constituinte da tradição, sem relativismos que desestabilizem a exemplaridade da versão oficial da memória. Já o romance abriria espaço para “as contingências do cotidiano” e para a consciência de múltiplas linguagens que emergem na Europa moderna do século XVIII (GONÇALVES, 2002), e que permite a ascensão do presente e da experiência pessoal como dados relevantes na concepção do passado, que torna-se relativo, condizente com o ponto de vista resultante do contato entre perspectivas diversas. Destitui-se a memória heroica e estática da tradição e passa-se à instável memória individual e familiar.

Transpostas ao mundo dos museus de antropologia, essas categorias resultam úteis para pensar nos enunciados proferidos pelas instituições em diálogo e disputa pela legitimidade da interpretação que produzem. Como numa permanente conversa, a polifonia de vozes dessa comunicação situa o museu como interlocutor que dirige-se ora a seus visitantes, ora a seus pares, considerando a pluralidade de atores incluídos nestes dois grupos. Assim, coexiste entre por um lado acionar o caráter *monumental*, dado pela aparente estabilidade do que o museu oferece através de suas coleções, e da construção supostamente atemporal do modo como as exibe; e por outro lado acionar a dimensão *cotidiana*, que requer do público vincular o que se vê exposto com conexões do presente, ou ao menos num tempo identificável, seja através de memórias individuais ou versões da história nacional.

Tomar as categorias *monumentalidade* e *cotidiano* para pensar as relações que envolvem os diferentes tempos e explicações oferecidas pelos museus espanhóis, talvez ajude a entender suas transformações e os discursos que mobilizam através das exposições de curta

e longa duração. Ressalta-se que refletir sobre as dimensões monumentais e cotidianas não significa delimitar fronteiras ou afirmar que os museus estudados enquadrem-se em um ou outro tipo. Ao contrário, transitam entre essas variáveis apropriando-se de suas características mais essenciais especialmente quando estas auxiliam na defesa de suas concepções.

Em toda e qualquer moderna sociedade nacional é possível identificar a existência de modalidades de discursos de patrimônio em competição para representar com autenticidade a identidade e a memória da coletividade. Esses discursos se opõem entre si e disputam lugares de legitimidade (GONÇALVES, 2002, p.117).

Assim, a pesquisa de campo no Museo Nacional de Antropología de Madrid, nos períodos de 2010 a 2011 e de 2015 a 2016 revelaram perspectivas singulares da transformação em curso. Lidas à luz das reflexões de Gonçalves (2002; 2003), sugerem tempos diversos que se cruzam nas histórias contadas por meus interlocutores sobre seu espaço de trabalho. Estas fundem-se entre relatos de mais de um século transmitidos no cotidiano da instituição, e acontecimentos recentes, que reestruturam a concepção que têm sobre o museu e sobre seu papel social.

## 1.2 - A INSERÇÃO NO CAMPO: CENTRALIDADE E PERIFERIA DOS DISCURSOS NO MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA DE MADRID

No segundo semestre de 2015 retornei a Madrid depois de dois anos de minha última visita ao Museo Nacional de Antropología de Madrid (MNA) e cinco anos da primeira inserção no campo. Mesmo antes desta volta à Espanha, minha principal interlocutora ao longo desses anos, Belén Soguero, esperava meu contato sobre o retorno. Cheguei ao museu em dia e horário regular da atividade de recepção dos grupos escolares que visitam as galerias, trabalho este que eu já havia acompanhado dezenas de vezes anteriormente.

Belén me recebeu com muito entusiasmo logo na entrada, me reapresentou aos funcionários da equipe de segurança que se encontravam no *hall* da bilheteria como a “becaria” que voltou e que agora estudaria o museu. Dessa mesma forma me levou a todos os espaços internos e externos do edifício onde pude reencontrar colegas com os quais convivi entre 2010 e 2011 quando fui bolsista do Departamento de Difusión do MNA.

Na ocasião, Maria Azcona era minha tutora e responsável por coordenar as atividades que eu desenvolveria ao longo dos nove meses de minha permanência. Belén era seu braço

direito e passou a ocupar a chefia do Departamento após sua transferência a outro museu também vinculado ao Ministerio de Cultura de España. Essa transição coincidiu com a mudança na direção do museu: Pilar Romero de Tejada y Picatoste, antropóloga filipinista, deixou o cargo em 2013 depois de vinte anos na função e cerca de quarenta de trabalho no MNA, e passou-o a Fernando Saez Lara, museólogo, que a partir de então introduziu outras referências para a reorganização do museu. Chamo atenção para estas duas alterações profissionais porque elas parecem importantes para meu regresso ao museu e os acessos que me foram permitidos nesta segunda etapa de pesquisa. Durante minha primeira estadia não tive oportunidades de conversar com Pilar sobre o museu ou mesmo sobre o trabalho que desenvolvia na Sala de América e na oficina de antropologia visual que ajudei a organizar. Minha atuação esteve delimitada pelo Departamento de Difusión onde mantive relação com os colegas que trabalhavam nas atividades de interlocução com o público visitante do museu. Por nossa sala passavam decisões de programação, exposições temporárias, programa educativo com crianças nos fins de semana, recepção de professores e alunos, crianças e adultos para visitas guiadas e tudo que diz respeito à relação do museu com o que lhe é externo.

Foi um período em que minhas redes de contato focalizavam o visitante pois era em função de suas expectativas que meus colegas organizavam nosso trabalho. A oficina de antropologia visual me aproximou de um grupo de cerca de dez jovens da cidade com os quais saí a campo pelos bairros de Madrid, e juntos montamos uma exposição temporária de fotografias no museu, resultado da oficina<sup>36</sup>. E a pesquisa que desenvolvia a partir da coleção de objetos exibida na Sala de América também favoreceu a observação e o acompanhamento dos que a visitavam sozinhos ou como parte de um dos grupos de visitas guiadas.

No retorno ao campo em 2015 notei o quanto o trabalho do Departamento de Difusión havia crescido. Não só pelo impressionante número de atividades que ofereciam ao público, mas especialmente por conta do lugar que Belén passou a ocupar no museu, tornando-se a pessoa com a qual o novo diretor dialoga sobre seus planos. Assim, ser reintroduzida naquele ambiente por Belén garantiu autonomia para percorrer espaços que antes eu não tinha acesso, e liberdade para conversar com profissionais que eu não havia tido oportunidade de contato por não relacionarem-se diretamente com as atividades de difusão. Então, neste segundo

---

<sup>36</sup> Exposição “Jóvenes Fotógrafos Urbanos - Descubrir la ciudad”. Aberta inicialmente de 6 a 29 de maio de 2011, foi prorrogada por cerca de mais um mês.

momento considero que o foco esteve nos funcionários e ex-funcionários, e em suas versões sobre a história da instituição e sua relação com o mundo dos museus.

Neste primeiro dia Belén me apresentou ao diretor, e Fernando já conhecia minha atuação anterior, as ações desenvolvidas e meu contínuo interesse pelo museu como parte da pesquisa para o doutorado. Comentou sobre algumas de suas propostas para o MNA e fez questão de esclarecer que, apesar das muitas ideias, a maioria delas ainda não poderiam ser vistas porque estavam aos poucos tornando-as efetivas. Um dos pontos mais comentados nesta primeira conversa foi seu interesse no tema da imigração, em trazer imigrantes para o museu, expor sua visão da cidade e posicionar a instituição quanto a questões atuais, como os refugiados sírios que chegavam à Europa.

Era perceptível que o MNA entrava numa fase de transição entre um estado prioritariamente de representações centradas no princípio da *monumentalidade* a um outro centrado no princípio do *cotidiano* (GONÇALVES, 2002), em que exibir elementos atuais do modo de vida das populações representadas, seja em seu local de origem, seja em Madrid como imigrantes, tornava-se parte do discurso estrutural do museu. Nas palavras do novo diretor, da forma como estavam exibidas, as coleções dialogavam pouco sobre o presente e pareciam circunscritas a um passado congelado no tempo:

El principal reto que plantean estas colecciones es su propia ‘antigüedad’, es decir, su dudosa capacidad para mostrar los complejos rasgos actuales de las culturas a las que pertenecieron. No se pueden colocar en la exposición permanente y afirmar que esas sociedades siguen usando esos objetos o actuando de tal o cual manera, cuando sabemos que, en un mundo globalizado, eso no es así. Las miles de piezas filipinas conservadas en el museo puede que representaran a las poblaciones rurales del archipiélago cuando se celebró la exposición del Retiro [em 1887], pero desde luego nada tienen que ver con la mestiza y fascinante cultura urbana de la abigarrada Manila de nuestros días (SAEZ, 2013, p. 11).

É interessante observar os elementos que agregam valor ao discurso que se pretendia explorar nas exposições nesses dois momentos no campo. Enquanto na segunda etapa havia o interesse em apresentar objetos que dialogassem com o contexto atual dos locais representados, na primeira etapa, almejavam expor a diversidade cultural do mundo. Apesar da limitação imposta pelas coleções que o museu detinha, buscava-se ampliar o panorama das peças escolhidas e incluir representantes de populações distintas, num sentido mesmo de enciclopédia, de abarcar o maior número de informações possíveis (no caso, objetos) sobre os mais variados temas (culturas). Entretanto, ainda neste primeiro momento em campo, o princípio do *cotidiano* aos poucos tornava-se presente: era notório como também havia o

cuidado em manter expostos objetos de regiões por onde a Espanha manteve outras relações que não a colonização, chave que indica a passagem a qual o museu atravessava.

Talvez seja rentável pensar também as características do discurso *monumental* para a primeira fase da observação no MNA, embora a presença dos visitantes e a abordagem das visitas guiadas confrontassem a expectativa de estabilidade da narrativa oferecida pelos objetos. Essa montagem não pressupunha tratar do contemporâneo, não pretendia relativizar o passado ou sugerir que este poderia ser interpretado a partir de diferentes pontos de vista. Ao contrário, oferecia aos visitantes um modo de conhecimento sobre o “outro” a partir da "autenticidade" que aqueles objetos supostamente transmitem por terem sido coletados *in loco* através do contato de missionários, administradores coloniais e colecionadores espanhóis com os povos que os produziram.

Estas são referências da exposição de longa duração que atualmente o MNA mantém. Quando Fernando informou-me que muitas das transformações em execução ainda não poderiam ser vistas, referia-se também à exposição permanente, estrutural para a maioria dos museus, e que portanto demanda maior acúmulo conceitual e também financeiro para ser replanejada. O trabalho que pude observar então margeava a centralidade da exposição principal, atuando na substituição de informações disponíveis e na montagem de exposições temporárias menores.

Os dados de campo são os que sugerem que o emprego das categorias *monumentalidade* e *cotidiano* na análise desses dois momentos da pesquisa no museu ajudem a pensá-lo diante de outras variáveis do próprio discurso museológico e antropológico, que são também parâmetros para as montagens. Assim, as exposições sobre o Equador podem tornar mais claras as referências com as quais o museu opera.

### 1.3 - *PERSONAS QUE MIGRAN, OBJETOS QUE MIGRAN*

Um altar com a imagem da Nuestra Señora de el Quinche cercada de flores e velas, convites para a festa em sua homenagem na paróquia da Plaza de Castilla dispostos dentro de um quadro, pacotes de cereais, biscoitos, latas de leite de coco e de doce de goiaba arrumados numa mesa com tampo de vidro ao lado de uma colher de pau. Esses eram os primeiros objetos vistos pelos visitantes ao entrar no MNA entre dezembro de 2015 e fevereiro de 2016. A exposição temporária “Personas que migran, objetos que migran... desde Ecuador” expunha ainda dois passaportes com visto de turista carimbados no aeroporto de Madrid, um

diário pessoal com o gato Garfield desenhado na capa, fotos de crianças em família (com roupas e cortes de cabelo característicos dos anos 1980) no Parque del Retiro, e uma pilha de folhetos com receitas do “menu equatoriano” disponíveis para retirada.

Tratava-se de peças pouco convencionais de serem exibidas neste mesmo museu, em que as salas ao lado apresentavam objetos pertencentes a coleções do Estado Espanhol acumuladas em cento e quarenta anos de história. Durante o tempo em que estive no MNA pude acompanhar a substituição de alguns objetos das vitrines da exposição permanente. Eram máscaras talhadas em madeira, cestas trançadas, adereços de ossos, penas, dentes, todos interpretados como registros materiais de populações “nativas” da América, Ásia e África, devidamente classificados, catalogados e que passavam regularmente por processos de conservação. Os pacotes de milho exibidos na exposição temporária pareciam estranhos àquele ambiente porque rapidamente eram reconhecidos como comida de supermercado, contemporânea, e num formato comum e cotidiano à maioria dos visitantes moradores de cidades: cereais processados industrialmente, embalados e indicando inclusive seu prazo de validade. O contraste com as demais peças do museu parecia chamar ainda mais atenção para a aparente suspensão do tempo em suas galerias, e levava a questionar se o equatoriano que se via representado no térreo poderia ser o mesmo da Sala de América no terceiro andar.

A antropologia e seus museus criaram leituras temporais para dar conta de apresentar materialmente a “cultura” dos grupos que estudam. Algumas destas estratégias foram amplamente estudadas, como a disposição dos objetos no museu evolucionista do século XIX (DIAS, 1991; HOOPER-GREENHILL, 2003; CONKLIN, 2013), quando serviram de local de armazenamento das supostas provas dos estágios pelos quais a humanidade passava. Classificados e posteriormente exibidos ao público leigo e especializado, estes objetos tornavam-se vestígios da existência de populações em evolução. A disposição dos objetos nas estantes e prateleiras dos museus deste período costumava dar-se através de agrupamentos “tipológicos”.

Gonçalves (2007) analisa esta abordagem a partir de um estudo de Nelia Dias sobre o antigo Musée du Trocadero em Paris quanto à ênfase dada à forma do objeto para caracterizá-lo comparativamente como originário de um grupo pertencente a um ou outro estágio evolutivo:

[O modo tipológico] torna possível traçar uma linha sequencial do mais simples ao mais complexo, independentemente da origem geográfica dos objetos expostos. Ele ilustra um conceito linear de evolução e seu pressuposto de uma mente humana

universal. Os artefatos considerados mais simples eram colocados do lado esquerdo, enquanto os que eram considerados mais complexos eram colocados do lado direito. De tal forma que o espectador acompanhava visualmente um esquema similar aos estágios da evolução. Ao espectador era possível transcender o espaço e o tempo próprio dos objetos e situar-se no espaço intemporal, abstrato e analítico do museu (GONÇALVES, 2007, p.53).

Demonstrando essa etapa da interpretação antropológica em museus, o MNA exibia esqueletos de símios e de humanos dispostos evolutivamente na sala que caracteriza o gabinete de curiosidades do fundador do museu em finais do século XIX, espaço chamado de Sala de los Orígenes del Museo, conforme será melhor descrito.

De certa forma, as transformações nos museus de antropologia relacionam-se às mudanças na própria disciplina, e passadas as primeiras décadas do século XX, o momento de grande efervescência destes museus aos poucos foi esmaecendo. Os países, onde a antropologia já se configurava como área do conhecimento após a década de 1930, passaram por um resfriamento das relações entre os pesquisadores e os museus. Isso aconteceu em função do que sugeria o material trazido das pesquisas de campo pelos antropólogos que, a exemplo de Franz Boas, concentravam-se em observações e registros dos relatos “nativos” em seus pormenores, pretendendo não deixar de fora apontamentos que mostrassem o modo de pensar dos pesquisados (STOCKING, 2004), enfatizando das práticas cotidianas aos mitos. Os objetos em si e isolados da observação participante já não pareciam suficientes para explicar a cultura, e o interesse das pesquisas ganhou novo foco.

A apropriação local deste movimento na Espanha acontece a partir de questões muito particulares que, curiosamente, coincidem com o impulso mais amplo de rearranjo dos vínculos entre antropologia, museus e cultura material. Sánchez (1990) observa o pouco interesse dos pesquisadores da história da antropologia espanhola sobre as primeiras décadas do século XX, enquanto foram crescentes os trabalhos sobre o início de seu desenvolvimento na segunda metade do século XIX, período no qual o MNA foi concebido. O ciclo que se inicia após o fim da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), chamada de “antropologia da etapa franquista” de acordo com o autor, foi rechaçada pelos pesquisadores dos campos da antropologia e do folclore no país “por considerarla (con gran parte de razón) tanto aniquiladora de los caracteres culturales propios de sus respectivas autonomías como estéril en lo referente al desarrollo de estudios antropológicos válidos” (SANCHÉZ, 1990, p.61)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Sánchez comenta a exceção dos pesquisadores de Barcelona deste período, organizados em torno do Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya, a ser tratado na segunda parte desta pesquisa.

Nos estudos antropológicos sobre museus cabe observar a reaproximação ao tema no início dos anos 1980, já sob o novo enfoque do museu como instituição social:

Nesta perspectiva, as atividades de coleta, conservação e exibição, tradicionalmente atribuídas ao museu, são equacionadas enquanto práticas culturais das quais importa perceber as subjacentes mensagens ideológicas, questionando-se quer a museologia em geral quer, mais especificamente, a museologia antropológica (DUARTE, 1998).

A reconexão com o campo da antropologia se dá por tomar os museus então como objeto de estudos, e já não mais prioritariamente como o local de apresentação dos resultados e proposições das pesquisas científicas. Ao lado desta mudança de abordagem está a transformação da instituição em relação a seu público, revendo sua função social num contexto mais amplo, diante dos diferentes atores e da diversidade cultural que os compõe. A variedade de estudos produzidos, tendo museu e cultura material como centro das observações: representações ideológicas e políticas (CLIFFORD, 1999; BOUQUET, 2006; DUARTE, 1998; PRICE, 2007); dimensões coloniais (BENNETT, 1995; L'ESTOILE, 2007); coleções (CLIFFORD, 1994; POMIAN, 1990; STOCKING JR., 1985); públicos (BOURDIEU, 2007; DUNCAN, 2004), entre outras temáticas, oferece um panorama de expansão do interesse acadêmico pelo tema. Protagonistas de uma trajetória de demarcação de diferenças culturais, os museus parecem desafiados à renovação de sua contribuição na vida social, articulando-se a outros agentes e enfrentando as mudanças de paradigmas da sociedade contemporânea.

A exposição temporária sobre os imigrantes equatorianos em Madrid inscreve-se nessa chave interpretativa que considera a mudança de foco do museu expondo os objetos reclassificados. Como descrito, não são necessariamente os mesmos objetos exibidos num formato mais tradicional ou mais contemporâneo, dado que para a interpretação proposta foi necessário recorrer a elementos que garantissem a afirmação do tempo cotidiano, e que marcassem a presença dessa população na vida diária da capital da Espanha. Entretanto, a colher de pau exibida poderia exercer ambas as funções, ou seja, ser exposta ao lado dos pacotes de alimentos, e ainda classificada tradicionalmente como *cultura material* e exposta na Sala de América.

Numa das visitas ao museu anteriores à inauguração de *Personas que migran*, ouvi de Fernando e Belén a história da colher de pau que deveria ser exibida: as famílias que imigravam à Espanha vindas do Equador entre 1980 e 1990 traziam poucos pertences, pois

disfarçavam-se de turistas, conseguiam visto de entrada no país, e depois permaneciam ilegalmente. A colher de pau era trazida junto porque com ela as mulheres cozinhavam em suas casas no Equador, e imaginavam que numa grande metrópole como Madrid ninguém mais usaria um utensílio tão simples, mas fundamental para a preparação dos pratos. Mesmo com a constatação da existência de colheres semelhantes na Espanha, elas continuavam a ser trazidas pelas equatorianas e tornaram-se um tipo de presente dado pelas mulheres que chegavam às que já residiam, numa conexão material entre os dois países. Junto com a imagem da Virgen de el Quinche, eram os dois objetos que *precisavam* integrar a exposição, mas que o museu ainda não detinha pois dependia de dois interlocutores externos<sup>38</sup>. Os demais elementos seriam arranjados pelo museu ou já estavam em sua posse. Compreendi que a montagem estava sendo construída junto com alguns equatorianos da cidade e com apoio da Embaixada em Madrid, embora o formato da exibição tenha sido pensado internamente pelo museu. Nesse sentido, o MNA executava um tipo de pesquisa de campo, e descobria histórias que pareciam interessantes de serem contadas.

Ao longo dos preparativos, Belén comentou que Fernando e ela sairiam para visitar uma loja de produtos equatorianos e entrevistariam sua dona, e perguntou se eu gostaria de acompanhá-los. No dia marcado nos encontramos próximo ao local, conversamos brevemente sobre como seria a visita e sobre as bases de um roteiro de perguntas. Para minha surpresa, eles esperavam contar com a minha ajuda como antropóloga para entrevistar a dona da loja. O convite para acompanhá-los não era apenas porque eu estava pesquisando o MNA e teria interesse em conhecer como preparavam a exposição, e talvez nem tenha sido mesmo este o motivo, mas porque eu de fato poderia ajudá-los nessa tarefa.

Destaco esse episódio porque parece importante para pensar alguns pontos. O primeiro é sobre minha presença no MNA e a forma como fui recebida por seus profissionais, que me permitiram circular sem restrições pelas áreas internas do museu, procuraram documentos, fotografias, livros e informações solicitados ou não por mim, e conversaram sobre suas trajetórias, memórias, opiniões e expectativas futuras. Por outro lado não deixei de ser “bolsista” como fui em 2010 e 2011, no sentido de ser parte do grupo do museu de alguma forma, o que me tornava apta a ajudá-los nas suas tarefas, naquilo que entendiam que eu poderia contribuir. O segundo ponto está na importância de ser antropóloga, e como essa classificação ajuda tanto o museu a legitimar seu ponto de vista, quanto me permitiu acesso a

---

<sup>38</sup> A estátua da Virgen é exibida na Paróquia de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga, em Madrid.



Fotografia 2 - Imagem de Nuestra Señora de el Quinche na exposição



Fonte: acervo pessoal da autora.

Pensar as transformações pelas quais o museu em questão vem passando ao longo das décadas implica considerar a experiência sensível de visita aos espaços e compreender do que se trata a identificação de mudança que por lá as pessoas identificam e relatam. Nesse sentido, essa pesquisa expõe a limitação da transcrição de uma experiência visual e sensorial mais ampla em palavras, recorrendo a imagens na expectativa de superar ainda que em parte a dificuldade de demonstrar o impacto que objetos, museografia e espaços provocam nos visitantes.

O diálogo com outros trabalhos do campo dos museus talvez ilumine essas variáveis, dentre eles, os modelos de *museu-narrativa* e *museu-informação*, conforme exposto por Gonçalves (2003). Eles parecem ajudar a pensar o que se passa nessa transição entre um modo e outro de apreensão nos museus. Gonçalves se utiliza da categoria do *flanêur* em contraposição ao *homem-da-multidão*, baseando-se num conhecido estudo de Walter Benjamin (1989) para conceber alguns “tipos ideais” para os museus, embora, evidentemente, estes ultrapassem qualquer modelo que se pretenda demasiadamente estável.

De acordo com Gonçalves, a manifestação das características de cada um desses sujeitos requer um ambiente diferente: enquanto o *homem-da-multidão* assimila a impessoalidade e o anonimato da vida moderna, a aceleração do ritmo e a heterogeneidade dos códigos socioculturais, o *flanêur* recusa-se a experimentar a cidade através de preceitos impessoais, mantém seu compromisso com a caminhada lenta e a observação subjetiva dos

estímulos sensíveis, na contramão do fluxo da cidade grande. Gonçalves (2003) toma o contexto e as características destes personagens e compreende que o museu pode ser um dos lugares dessas experiências, concebendo uma ideia de *museu-narrativa* que desliga-se do ambiente externo da rua para criar um outra atmosfera internamente. O *flanêur*, caminhante do século XIX, encontra neste museu sua casa, espaço que pressupõe deixar-se levar pelo que evocam os abundantes objetos agrupados a partir de sua relação com o colecionador. Sem grandes demarcações dos períodos históricos das peças expostas, “desencadeiam a fantasia do visitante, uma vez que não estão amarrados a qualquer informação definida” (GONÇALVES, 2003, p.178).

Pensar o MNA através de marcações temporais, talvez ajude a compreender como algumas concepções traduzidas em museografia e presentes nas narrativas dos funcionários apontam os contrastes como modo de afirmar o que o museu é, através de sua biografia. São tempos aos quais meus interlocutores se referiam ao contar a história do museu.

A descrição sobre o *flanêur* e o *museu-narrativa* lembra as falas de meus entrevistados em Madrid do que teria sido o MNA “no tempo do Dr. Velasco”. Pedro González de Velasco, segoviano de origem humilde, tornou-se um importante cirurgião e craniologista da época, e empreendeu toda sua fortuna na construção de um “templo a la ciencia” em 1875 (ROMERO, 1992; GIMÉNEZ, 2012; SÁNCHEZ; 2014). Sua dedicação à anatomia o impulsionou a criar um centro de estudos inspirado no trabalho de Paul Broca, seu colega de profissão em Paris, onde recebia seus alunos para aulas práticas, editava a revista Anfiteatro Anatómico Español (1873-1880), confeccionava e expunha moldes de resina de partes do corpo humano e também as vendia aos laboratórios e universidades na Espanha (GIMÉNEZ, 2012). Descrito como um gabinete de curiosidades, o Museo Nacional de Antropología de Madrid de finais do século XIX exibia exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral, além de objetos dos mais diversos, organizados nas estantes de madeira e vidro características de museus deste período.

Já o *museu-informação* (GONÇALVES, 2003) dialoga com a vida moderna e com o *homem-da-multidão*, que, em oposição ao *flanêur*, está interessado em consumir num ritmo intenso e fragmentado. Nessa perspectiva, o museu precisa representar democraticamente os grupos socioculturais existentes:

No caso das sociedades modernas, marcadas pelo individualismo e igualitarismo, enfatiza-se contrastivamente as memórias de pequenos grupos e categorias e a memória biográfica de indivíduos, todos pensados em termos de mútuas relações de igualdade e valorizando-se positivamente a singularidade de cada uma dessas

memórias. É com o propósito de atender às demandas de representação cultural dessa vasta e heterogênea população que funcionam os modernos museu-informação (GONÇALVES, 2003, p.180).

Este modelo, mais uma vez, vincula-se aos pressupostos da Nova Museologia e Alice Duarte (2013) chama a atenção para o movimento de resignificação da dimensão social e política dos museus, ativado por essa mudança de perspectiva que considera a participação das populações na mesma medida em que amplia a gama de representações e vozes possíveis dentro do espaço expositivo. A autora enfatiza o aspecto da transformação social em que valores como experimentação e democratização tornaram-se centrais junto a outras características, como a desconstrução do discurso ideologicamente dominante, e o “reconhecimento de que o significado dos objetos não lhes é intrínseco”, mas depende de concepções, posicionamentos e interpretações (DUARTE, 2013, p.112).

De modo análogo e esquemático, o “tempo presente” em que vive o MNA parece responder aos principais elementos do *museu-informação* na medida em que traz para o foco central a representação de populações “não europeias” reclassificadas e exibidas sob recortes temáticos. Os imigrantes equatorianos da exposição temporária anteriormente citada são reinscritos num limbo entre “nós” e “os outros” na medida em que são reconhecidos como personagens atuantes e influentes na dinâmica vida social madrilena, ainda que continuamente “não europeus”. Algo como se o museu assumisse como discurso a parcela de integração cultural e heterogeneidade que a imigração e o turismo contemporâneos nas grandes metrópoles europeias pressupõem. Nas palavras de Carme Clusellas<sup>39</sup>,

la gran pregunta que se hacen los museos de sociedad es que hacemos ahora con estas colecciones tan diversas? Que vamos a explicar? Como enfrentamos al "otro" cuando el "otro" no es un otro. El "otro" es mi vecino. Porque en el siglo XIX el "otro" es el negro de Banyoles<sup>40</sup>. Este "otro" lo encerro en una vitrina porque es raro. Pero el "otro" ahora no. Soy yo, es el marido de mi hija, el pariente de mi hijo.

Retomando a abordagem de Gonçalves (2002), o *museu-narrativa* reconhece experiências subjetivas em sua apreensão seja através do discurso da *monumentalidade* ou do *cotidiano*, muitas vezes à revelia da proposta desenvolvida pelo curador. Em contrapartida, o *museu-informação* dirige-se a seus visitantes de maneira objetiva, promovendo interpretações

<sup>39</sup> Museógrafa do projeto do Museo de las Culturas del Mundo em Barcelona, em entrevista a autora em 11 de fevereiro de 2016.

<sup>40</sup> “Negro de Banyoles” foi um indivíduo originário de Botsuana que esteve embalsamado e exibido num museu espanhol desde 1830.

que se apoiam na expectativa do ritmo mais acelerado. Entende-se, portanto, que cada um dos “tipos ideais” responde a uma determinada concepção de interlocutor, e traduz-se em enunciados que apresentam os objetos a partir de entendimentos que ora se acercam de um, ora de outro.

É importante destacar que esse exercício de reflexão teórica toma como ponto de partida o contraste de dois períodos do mesmo museu 140 anos afastados no tempo. E ainda: que as leituras sobre o Museo Nacional de Antropología de Madrid “do tempo do Dr. Velasco” são baseadas nas apropriações que meus interlocutores e alguns intérpretes fazem hoje de como teria sido o museu nas décadas finais do século XIX. Com isso quero sugerir que aparentemente há uma percepção de que o museu criado em 1875 assemelha-se à descrição de profusão de objetos dispostos numa organização bem diferente do modo como o discurso do *cotidiano* dirige-se a seu interlocutor. E que essa suposição se afirma na permanência de uma sala que justamente encena o momento das “origenes” do MNA. Conforme será apresentado no segundo capítulo, a Sala de los Orígenes del Museo encena o gabinete de curiosidades do século XIX em contraste com as demais salas do museu, supostamente contemporâneas. Entretanto, a pesquisa de campo em duas etapas distintas no mesmo museu revelou que estas também já encontram-se afastadas no tempo, pois são por sua vez contrastadas com as exposições temporárias promovidas recentemente pela instituição.

Portanto, se considerarmos essa abordagem, talvez possamos propor um enquadramento analítico que dirija-se ao trânsito entre os dois momentos extremos, sendo o primeiro o “tempo do Dr. Velasco”, caracterizado pela Sala de los Orígenes, e o último, o “tempo presente”, já sob a conduta do novo diretor e suas exposições temporárias. O tempo intermediário narrado pelos funcionários com os quais convivi de 2011 a 2016 parece operar a passagem que culminaria na atual experiência da visita. Minha experiência em campo suscita o “tempo de Pilar” como essa transição.

#### 1.4 - MNA EM QUATRO ETAPAS

Pilar Romero dedicou toda sua vida profissional ao Museo Nacional de Antropología de Madrid. Ingressou como bolsista nos anos 1970 e aposentou-se compulsoriamente em

2013 no cargo de diretora que ocupou por cerca de vinte anos. Em entrevista<sup>41</sup> declarou que se dependesse de sua vontade permaneceria à frente da instituição por mais alguns anos, mas que trabalhou para a boa transição de diretores, tendo inclusive composto a banca que aprovou a candidatura de Fernando Saez ao posto. Durante esse tempo, publicou uma vasta bibliografia sobre a história do museu, as modificações sofridas na gestão de seus antecessores e na sua própria, além de difundir material de sua pesquisa na área da antropologia sobre as Ilhas Filipinas, região que visitou diversas vezes, e onde recolheu alguns objetos que hoje integram a coleção do museu<sup>42</sup>.

Pilar marca quatro grandes momentos na história do MNA no que se refere às formas de uso do espaço expositivo (ROMERO, 1977). O primeiro seria de 1875 a 1882, período em que se denominava Museo Antropológico e que compreende de sua data de criação ao falecimento do Dr. Velasco. Este período parece ser emblemático para a memória que atualmente é acionada pelos funcionários, sendo referência para o que a instituição é hoje na medida em que objetos, histórias e elementos que foram parte desta etapa são evocados como que para atestar os fatos narrados. Também alguns personagens são lembrados nas atividades oferecidas, como Agustín, “el gigante extremeño”, ossada de um homem que relacionou-se com o fundador do museu e que é exibida na Sala de los Orígenes, ou a suposta existência de uma múmia da filha do Dr. Velasco. Além de remeterem ao mito de origem do MNA, são parte do conjunto de informações que atualmente os moradores de Madrid conhecem sobre ele, ainda que nunca o tenham visitado.

---

<sup>41</sup> Pilar me recebeu para uma entrevista em 6 de novembro de 2015 num dos cafés que costumava frequentar, ao lado do MNA.

<sup>42</sup> Entretanto, a maior parte desta coleção é originária da Exposición General de las Islas Filipinas, realizada no Parque del Retiro em Madrid em 1887.



A segunda etapa se estende de 1883 a 1938, quando o museu passa às mãos do Estado e posteriormente ganha uma Sección de Antropología y Etnografía através de um Real Decreto em 1910, criada pelo então Museo de História Natural, que continha a coleção do gabinete de curiosidades do Rei Carlos III, 1716-1788 (ROMERO, 1977). Nesta segunda fase denominava-se Museo de Antropología, Prehistoria y Etnografía, e adquiriu objetos originários das expedições ao Pacífico e à Guiné Equatorial na segunda metade do século XIX, além de parte das aquisições efetuadas durante a Exposición General de las Islas Filipinas de 1887. Este parece ter sido um período de ativa participação de importantes cientistas da época, quando foi inclusive fundada a Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria em 1921, com interlocução com outras disciplinas como direito, sociologia, pedagogia, criminologia e medicina. A partir da instauração do novo regime, aos poucos esses laços institucionais foram substituídos.

A terceira etapa tem início com o fim da Guerra Civil em 1939 e com a reforma estrutural necessária à reparação dos estragos produzidos pelos bombardeios, para reinauguração em 1945. Pilar Romero cita as diretrizes do novo museu antropológico que se estruturava a partir do mesmo edificio e das mesmas coleções, embora rebatizado, conforme apontam as *Notas para la creación del Museo Etnológico Nacional*<sup>45</sup>:

Hay que quitar al Museo Antropológico, al reorganizarlo como Museo Etnológico Nacional, el aspecto de centro muerto y de final de siglo, apartado por completo de la vida actual y de las directrices nacionales, en el sentido de que la finalidad del Museo debe ser: fomentar el orgullo de ser español por el conocimiento y divulgación de nuestro Imperio, estimular el espíritu aventurero y del afán de viajar de nuestra juventud y lograr el reconocimiento de muchos países - especialmente de los americanos - de que gracias a los navegantes, conquistadores, colonizadores y misioneros españoles han sido incorporados al mundo civilizado.

El fondo actual del Museo Antropológico está constituido por colecciones de tres clases: antropológicas, etnográficas y prehistóricas. De las primeras debe hacerse una instalación discreta, solamente en parte pública. Debe darse principal importancia a las instalaciones etnográficas de nuestras colonias antiguas y actuales [...] (ROMERO, 1977, p.296).

---

<sup>45</sup> No referido artigo, Pilar Romero comenta que a Nota não tem assinatura nem data, no entanto, refere-se a Ordem Ministerial de 1940 que altera o nome do museu e suas diretrizes.

Fotografia 5 - Fachada do MNA entre 1936 e 1939 aproximadamente, depois dos bombardeios da Guerra Civil<sup>46</sup>



A Cátedra de Antropologia da Facultad de Ciencias da Universidad Central de Madrid foi criada em 1892, tendo muitas de suas disciplinas ministradas no MNA a partir de 1910. A estreita relação entre academia e o museu produziu a tradição de ter o professor titular da Cátedra como diretor do MNA, sequência interrompida nessa terceira fase já nos anos 1950. Destacam-se outras importantes características deste período.

Em primeiro lugar, a criação do Instituto Fray Bernardino Sahagún de Antropología y Etnología, em 1941, tendo como sua sede o edifício do Museo Nacional de Antropología de Madrid pelo menos até 1952. Citado por Romero (1977, p. 302), o regulamento do Instituto orientava o ensino e pesquisa sobre o homem espanhol “são e normal”, suas variações e relações com países vizinhos, com objetivo de obter comparações e registros de patologias

---

<sup>46</sup> Cedida pela Fototeca del Patrimonio Histórico IPCE. Nº do inventário: DV-F.02.04.00.

que subsidiassem iniciativas de “alto valor nacional” como o “melhoramento da raça”, muito vinculado aos valores do regime “franquista” de exaltação da cultura espanhola, do Império, da unidade nacional e do cristianismo (ROMERO, 1992). O espectro de relações do Instituto não se restringiu a Madrid, apoiando projetos em outras regiões da Espanha como a criação do Museu Etnològic de Barcelona, em 1949<sup>47</sup>.

A reordenação sofrida pelo MNA nos anos pós-guerra alterou significativamente seus pressupostos, redefinindo a maneira de expor os objetos e a ênfase a eles atribuída. Em 1947 publica-se um Guia del Museo Etnológico<sup>48</sup>, apresentando as coleções da forma como eram distribuídas sob as seguintes classificações: “cultura primitiva” por um lado e “culturas superiores de América” por outro, cujas vitrines organizavam objetos da “Tasmania”, “Negritos de Filipinas”, “Esquimales”, “Los cazadores de cabezas del Amazonas” (Jívaros), etc. Havia ainda um primeiro andar inteiramente dedicado às ilhas do Pacífico, e uma última seção com os demais objetos da coleção de Filipinas, Egito, Canárias e “Mundo Islámico” (PEREZ DE BARRADAS, 1947).

Romero (1977) comenta sobre este momento de transformações no MNA e o intuito de substituir o modelo de antropologia física e evolucionista adotado até então. Entretanto, é curioso como o ímpeto da mudança, em sua concepção, não estaria numa perspectiva de superação destas abordagens pela antropologia de meados do século XX, mas pela possibilidade de omitir teorias que não eram bem aceitas pela ideologia preponderante naquela época, numa referência aos valores cristãos dos anos 1960 na Espanha (BARAÑANO; CÁTEDRA, 2005). No entanto, a opção utilizada para a montagem das exposições foi um tipo de adaptação da proposição de L. Morgan<sup>49</sup>, de classificação dos grupos humanos a partir dos estágios evolutivos, de selvageria, barbárie e civilização. Aparentemente o problema estaria mais atrelado ao que confrontava as explicações criacionistas do que ao que se convencionou denominar evolucionismo cultural.

Otro aspecto que debemos también resaltar es la transformación que se opera en el Museo, cuando en 1940 se le cambia no sólo el nombre, sino su ordenación, dando una mayor importancia a los estudios etnográficos, para dejar a un lado la antropología física que se estudiaba en ese momento con una fuerte connotación evolucionista, teoría que ya estaba superada, y que en España se quiso suprimir de

---

<sup>47</sup> Ver capítulo 4.

<sup>48</sup> Ver PEREZ DE BARRADAS, José. *Guía del Museo Etnológico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Bernardino de Sahagun, 1947.

<sup>49</sup> Ver MORGAN, Lewis Morgan. *A Sociedade Antiga*. Citado por Kuper, Adam (2008). *A Reinvenção da Sociedade Primitiva: transformações de um mito*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1877.

una forma radical - en el Museo se hizo un intento de auto de fe con las obras de Darwin y otros evolucionistas -, en razón de que podía ir en contra de ciertas ideas predominantes entonces en ciertos sectores (ROMERO, 1977, p. 311).

Registra-se ainda um segundo dado concomitante a essa terceira fase do MNA, que impactará na futura alteração de seu nome: a criação do Museo del Pueblo Español. Ainda durante a etapa republicana espanhola, publica-se o Decreto Fundacional de 28 de julho de 1934 (CARRETERO, 1994) prevendo a criação deste museu, muito embora a Guerra Civil torne-se um dos primeiros obstáculos ao pleno funcionamento da instituição<sup>50</sup>.

A quarta etapa teria início a partir da redemocratização do país em 1975, em que todo o conjunto da sociedade espanhola testemunhou transformações profundas, sendo os museus parte deste processo. Nessa perspectiva mais ampla, Bolaño (2005) analisa o mundo dos museus espanhóis a partir das três décadas que se seguiram, é o que chama de “entusiasmo” pós 1975: da explosão de atividades culturais e artísticas pelo país à reformulação da lei do Património Histórico Español (1985). Comenta a profusão de iniciativas vinculadas à arte contemporânea dentro e fora das instituições; o investimento na renovação dos museus de ciências; o mapeamento, identificação e restauração de edifício e coleções centenárias. Os museus tornam-se espaços depositários de discursos de memória, identidade e alteridade com a crescente entrada de imigrantes nas cidades espanholas:

Estas gentes extrañas irrumpen en las ciudades españolas con sus visiones del mundo otras, con sus lenguas y sus costumbres remotas e incomprensibles, quebrando el monopolio europeo en la interpretación de la historia y llamando a abandonar la ejemplaridad del modelo occidental (BOLAÑO, 2005).

Justamente nesse momento, Pilar Romero ingressa no Museo Nacional de Antropología de Madrid. Em entrevista, a ex-diretora destacou o enorme trabalho para a transformação discursiva do museu nos anos 1980, quando desvincula-se da perspectiva adotada durante “la época de Franco” para uma forma expositiva etnográfica. Em 1982 acontece a inauguração da exposição *Grupos Indígenas de las Islas Filipinas*, sua área de estudos e pesquisa, que daria início à nova proposição que o museu pretendia naquele momento, passando pelo fechamento da instituição até 1986 com a conclusão da reforma estrutural do edifício.

---

<sup>50</sup> O Museo de América, outro importante museu de antropologia de Madrid, e que permanece aberto ao público, foi criado também neste período.

Segundo Pilar Romero (1993), o museu entrou numa fase de relacionamento externo com seu entorno, buscando conectar-se com os moradores e comunidades ao redor, seja através de exposições temporárias, seja concebendo programas educativos dirigidos às escolas, atividade esta que mantém-se atualmente. Relata que esse trabalho esteve atrelado ao esforço de organização documental e catalogação do acervo, dos objetos, das coleções e dos documentos.

Pilar considera os anos 1980 como o grande marco das transformações de discurso, conceito e mobiliário recentes no MNA, quando as coleções são reorganizadas rompendo com as ideologias do período anterior. No entanto, durante a pesquisa de campo realizada em 2010 e 2011, diversas vezes tive a oportunidade de conversar com funcionários e conservadores do museu que enfatizavam a última reforma museográfica ocorrida entre os anos 2004 e 2007 como a referência de modernização e atualização. Em entrevista, Pilar esclareceu que a citada remodelação das exposições de longa permanência foi de fato marcante para a organização das coleções, especialmente porque passaram a ser classificadas em conjuntos comparáveis. Entretanto, enfatiza que as bases dessa transformação já estavam postas desde os anos 1980. Entende que o trabalho conduzido nos anos 2000 não foi de mudança discursiva, mas uma readequação dos objetos, especialmente porque o mesmo grupo que anteriormente havia concebido a disposição continental das coleções na década de 1980, participou também dos ajustes subsequentes e, portanto, não rompeu com a proposta executada. Ao que tudo indica, tratou-se de um esforço mais de continuidade do que de ruptura.

Para tornar mais claro seu argumento, Pilar tomou como exemplo seu campo de estudos, Filipinas, que considera a coleção mais importante que o museu detém, com cerca de cinco mil objetos. Nos anos 1980, as peças passaram a ser organizadas a partir dos grandes grupos culturais estudados pelos antropólogos filipinistas que, assim como ela própria, haviam percorrido as ilhas e realizado pesquisa de campo. Dessa forma, optaram por mostrar a vida cotidiana classificada por regiões geográficas, em que os “grupos cristãos”, “da montanha” e “muçulmanos” foram identificados por sinalizações de cores diferentes nas vitrines. A partir das mudanças de 2004 a 2007, e que se mantém atualmente, a proposta foi misturar todos os grupos filipinos, produzir uma continuidade em relação às demais salas (América e África), e possibilitar a comparação por parte dos visitantes sob os mesmos códigos classificatórios<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Como “economia y transporte”, “ocio”, “vivienda y ajuar doméstico”, “creencias”. Ver capítulo 2.

É interessante como a mudança na forma de exibição das coleções produz alterações sensíveis no modo como o discurso do museu é rearranjado e, conseqüentemente, na maneira como será percebido pelos visitantes. Oliveira e Santos (2016) chamam a atenção para a *ilusão museal*, em que as instituições organizam objetos coletados no passado para falar sobre pessoas e coletividades vivas, que por sua vez geram interpretações sobre questões contemporâneas. No caso da transformação narrada por Pilar, a coleção filipina majoritariamente do final do século XIX, somou-se às suas contribuições de pesquisa na segunda metade do século XX, compondo um só conjunto com duas montagens afastadas no tempo: uma nos anos 1980, baseada no recorte por grupos culturais; e a outra nos anos 2000, atualizada por instituições sociais de modo a permitir sua comparação com as demais salas. De uma forma ou de outra, Baxandall (1991) analisa, o museu não descreve o objeto, mas o pensamento do exibidor sobre o objeto, ou ainda parte de seu pensamento que considera adequado comunicar ao visitante.

Aqui é importante informar que essa disposição de objetos no Museo Nacional de Antropología de Madrid acontece ainda a partir de uma ordem de grandeza que organiza as peças dentro de continentes. Cada continente contém divisões a partir de instituições sociais como festas, crenças, trabalho, que por sua vez organizam vitrines sobre determinados aspectos, como utensílios de caça e pesca ou instrumentos musicais. Nessas vitrines, o museu expõe objetos coletados no continente correspondente junto a grupos culturais dos mais diversos, muitas vezes afastados temporal e geograficamente. Algo como uma tentativa de tornar equânime a representatividade supostamente proporcionada pelas peças exibidas<sup>52</sup> (SILVA, 2008).

---

<sup>52</sup> Estudando o Museu do Folclore no Rio de Janeiro, a autora reflete sobre a concepção antropológica adotada e o intuito de dissolver o foco em algumas regiões até então priorizadas, tornando a exposição mais representativa. Ver: SILVA, Rita Gama. Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do Museu do Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada. Dissertação de mestrado. UFRJ, IFCS, PPGSA, 2008. 158p.

Fotografia 6 - Vista interna da Sala de América do MNA em 2013



Fonte: acervo pessoal da autora.

Na entrevista, Pilar comentou sobre o objetivo de interromper a visão eurocêntrica que por tantas décadas acompanhou o museu, e para tanto considera ter faltado a incorporação de objetos das coleções europeias do MNA, iniciativa que não conseguiu levar adiante devido ao pouco espaço expositivo disponível. Essa tendência a incluir a Europa como parte das coleções do Museo Nacional de Antropología de Madrid encontra ressonância no episódio que deu ao museu este nome, o quarto de sua história, na ocasião de sua fusão (então Museo Etnológico) com o citado Museo del Pueblo Español em 1993<sup>53</sup>. Suas coleções tiveram início por iniciativa da Segunda República Espanhola (1931-1939) de estudar e expor as manifestações culturais populares, com vistas a aprofundar conhecimentos sobre o presente (FERNANDEZ, 2008), tendo a Guerra Civil abreviado as expectativas da inauguração. Somente em 1971 este museu encontraria oportunidade de abrir-se ao público, embora tenha sido fechado cerca de um ano e meio depois (GARCÍA-HOZ, 2002).

Suas coleções foram armazenadas em diferentes espaços da cidade até a fusão que previa a existência do MNA com duas sedes: uma onde sempre esteve, no edifício criado por Dr. Velasco em Atocha, e a outra no prédio do antigo Museo de Arte Contemporáneo<sup>54</sup> na Ciudad Universitária. Apesar de fisicamente separados, a proposta era atualizar os museus

---

<sup>53</sup> Real Decreto 684/1993.

<sup>54</sup> Em 1986 o Museo de Arte Contemporáneo torna-se Centro de Artes Reina Sofia, quando o acervo sai do edifício da Ciudad Universitária e ocupa o antigo Hospital General, que foi posteriormente ampliado por Jean Nouvel em 2005.

com o pensamento da antropologia do período e encerrar o discurso do “nós” versus “os outros”, articulando elementos e visões culturais diferentes sem divisões hierárquicas (FERNANDEZ, 2008). Entretanto, este objetivo nunca se concretizou pois, na prática, as instituições permaneceram dissociadas e autônomas, e enquanto a sede de Atocha seguia aberta ao público exibindo objetos dos povos “exóticos”, as coleções do antigo Museo del Pueblo Español mais uma vez não foram exibidas como exposição permanente (BARAÑANO; CÁTEDRA, 2005).

Entretanto, sobre o ano de 1993, há registros do planejamento do que seria a nova montagem que merecem atenção por simular o desenho de uma exposição com os objetos “etnológicos” europeus quando exibidos da forma como os povos “exóticos”. Neste momento, o MNA preparava-se para a fusão com o Museo del Pueblo Español considerando a incorporação das coleções europeias e espanholas ao desenho das "outras culturas", de modo análogo ao que já exhibia.

Para situar el problema de manera práctica, pensemos que la exposición abarca toda Europa Occidental, ¿tendrían sentido quince, veinte o cincuenta muestras paralelas para España, Francia, Alemania, Italia, ... (o en una Europa 'de los pueblos' para vascos, gallegos, bretones, ...), o sería preferible una sola unitaria de la cultura europea, señalando en los apartados correspondientes las particularidades o rasgos distintivos de necesaria mención?. ¿En qué se diferenciarían materialmente, más allá de algunos elementos folklóricos, las salas de cada país o grupo 'cultural'?

La cuestión se complica definitivamente cuando extendemos la exposición a todo el planeta. ¿Qué criterio adoptar?. ¿Detallar miles de grupos culturales, a ejemplo de lo comentado en el caso europeo aislado?. ¿Detallar ao máximo la geografía cultural del área europea (o española simplemente) y generalizar para las culturas más o menos exóticas?. ¿O agrupar a todos por medio de grandes áreas geográfico-culturales, de las cuales la europea, o la española, sería una más? (CARRETERO, 1994, p. 226).

A proposta nunca chegou a ser concluída pois a fusão do Museo Nacional de Antropología de Madrid com o Museo del Pueblo Español não resultou numa anexação efetiva das coleções. Mas a publicação de seus questionamentos possibilita analisar como parecia estranho aplicar as classificações correntes dos museus de antropologia daquele momento aos objetos coletados na Europa. Imaginar a museografia de uma sala que pudesse representar a variedade de culturas europeias não parecia encaixar tão bem quanto fazer o mesmo com os objetos de origem africana, agrupados e generalizados a partir de classificações continentais. Após alguns anos e outras propostas para as exposições, o MNA optou por exibir a Europa como parte integrante da humanidade, representada pela imagem de

uma mulher de Salamanca com seu vestido "tipicamente" espanhol, apenas através dos *backlights* do *hall* central<sup>55</sup>.

Por fim, em 2004 os dois museus voltam a separar-se formalmente, mantendo a denominação de Museo Nacional de Antropología apenas ao museu do Dr. Velasco. Já as coleções de cultura popular do povo espanhol passaram por uma curadoria seletiva que priorizou os elementos referentes à vestimenta e indumentária para a criação do Museo del Traje no edifício que desde 1986 armazenava a coleção. A criação deste último, com apoio da Asociación de Creadores de Moda de España, foi criticada por antropólogos e trabalhadores da área da cultura (BARAÑANO; CÁTEDRA, 2005), culminando num abaixo-assinado com mil assinaturas de pesquisadores e profissionais da Espanha e de outros países (SAMANIEGO, 2003), que não impediu a inauguração do Museo del Traje.

Diante da separação formal das instituições, o MNA em 2004 iniciou uma revisão da museografia, atribuindo a cada conservador a tarefa de repensar a exposição por continentes, trabalho que foi plenamente finalizado em 2007. Assim, durante as duas etapas da pesquisa de campo, de 2011 a 2016, o MNA exibia permanentemente suas coleções conforme o desenho idealizado desde os anos 1980, que desdobrou-se na última modificação dos anos 2000 com o exercício de dispor objetos coletados em cada continente de modo a permitir sua comparação.

Recuperar, ainda que brevemente, os relatos sobre a história do MNA ao longo do tempo permite enxergar os contrastes narrados sobre as transformações as quais o museu sofreu, e compreender a ênfase que alguns funcionários dão a certos acontecimentos em detrimento do que outros valorizam ou criticam. A aparente estabilidade do museu é revelada como uma sequência de períodos de acomodação entre uma e outra mudança, não apenas em termos conceituais, mas também burocráticos, administrativos e físicos, com reformas, reparos, aquisições, substituições, etc. Algo como um diálogo constante que, externamente, é apresentado como o discurso do museu através de suas exposições, mas que se analisado através dos registros, imagens e documentos da instituição torna-se uma sucessão de arranjos e adaptações internas ininterruptas. A imagem de harmonia e solidez projetada nas galerias contrasta com o permanente desconforto das alterações internas, que externamente são traduzidas em novos decretos, mudanças de denominação, museografia, etc., alvos fáceis das acusações de incoerência.

---

<sup>55</sup> Há outros objetos coletados na Europa em exibição no MNA, na Sala de los Orígenes del Museo. No entanto, ali não se propõem a representar a Europa, mas a encenar o ambiente científico no momento da fundação do museu no século XIX.

Neste capítulo, apresentamos os registros temporais mais comentados pelos funcionários do MNA com objetivo de que esses dados ajudem a pensar sobre as mudanças que os museus sofrem e o quanto estas são, contraditoriamente, permanentes. Mudar parece ser parte intrínseca do cumprimento da função social do museu. As analogias dos três *tempos* identificados, do Dr. Velasco, de Pilar e de Fernando, são meras metáforas: mais que delimitações exatas e marcantes das transformações que executaram (ou que possivelmente executarão, no caso de Fernando), são destacados como sinalizadores dessa transformação constante, motivada por circunstâncias variadas e complexas das próprias mudanças da disciplina e do contexto no qual estão imersos.

Os discursos construídos pelos museus através dos objetos articulam ideias que fazem sentido para contar determinadas histórias, exaltar heróis, coletividades, memórias, como se os objetos fossem capazes de testemunhar os acontecimentos que os envolvem (GONÇALVES, 2002). Muito embora as histórias narradas mudem constantemente, em grande parte os objetos permanecem os mesmos. Rearranjados, podem contar histórias muito diferentes. De acordo com Gonçalves (2002), seus discursos podem situar-se num âmbito de grupos dominantes, articulando valores sobre a civilização ou a cultura, como também podem relacionar-se a grupos ditos subalternos, e narrar sob outras perspectivas. Do discurso *monumental* ao *cotidiano*, Pilar nos relata um museu em mudança permanente, ora associado aos valores hegemônicos do período, ora em condição marginal às teorias dominantes. Em cada um desses momentos, são os objetos que operam o trânsito, entre tempos, teorias, ideologias e visões de mundo.

## **2 - O MUSEU DO HOMEM-OBJETO**

### **2.1 - OS “OUTROS” POR “NÓS”**

As grandes transformações pelas quais os museus de antropologia vêm passando nas últimas décadas têm revigorado o interesse dos pesquisadores por suas práticas e linguagens expositivas. São novos elementos incorporados às dinâmicas dos museus e que em muitos casos são responsáveis por convidar o público a perceber a renovação encaminhada. Conforme mencionado no capítulo anterior, Pilar Romero, ex-diretora do Museo Nacional de Antropología (MNA) de Madrid, e sua equipe trabalharam pela reorganização das coleções do museu de modo a torná-lo mais coerente com o que entendiam serem as linhas de pesquisa da antropologia na Espanha a partir dos anos 1980. Dentre as propostas museográficas que conduzem os visitantes a estabelecer comparações entre a cultura material produzida nos continentes, uma sala destoa inteiramente em termos visuais e de ordenação das peças. A Sala de los Orígenes del Museo cumpre a função de apresentar a instituição através do tempo, e como consequência contribui com explicações sobre a própria disciplina antropológica e suas concepções.

Se por um lado as exposições permanentes classificadas por áreas geográficas propõem-se a garantir a comparação, por outro lado a referida sala demonstra o contraste. Dito de outro modo, a Sala de los Orígenes del Museo parece existir para dizer exatamente o que o museu não é, embora funcione também como acesso e celebração de seu mito de origem. De toda forma, cada mudança a qual o museu atravessa redefine o que ele é, ou que aspira a ser, e a cada nova etapa outras oposições são enfatizadas de maneira a marcar essas diferenças. Para identificar as disparidades em curso será necessário conhecer um pouco mais sobre as salas do museu, seus espaços e objetos em exibição.

### **2.2 - O MNA E SUAS TRANSFORMAÇÕES RECENTES**

O atual cenário que cobra mudanças nos museus antropológicos apareceu de maneira bastante enfática nas falas de meus interlocutores, especialmente em Madrid. Em novembro de 2015, o Museo Nacional de Antropología organizou um curso de formação sobre as coleções do museu, e foram convidados especialistas museólogos, historiadores, antropólogos, conservadores e demais profissionais para apresentar um panorama sobre a

coleção que o compõe. Este ciclo de palestras fez parte de um programa dedicado ao público geral, mas também teve o objetivo de oferecer material específico para os candidatos a um concurso público para os museus estatais, que era organizado pelo Ministério de Cultura da Espanha na ocasião. Os candidatos deveriam estudar um conteúdo bastante amplo sobre a história e as coleções de diversos museus estatais, dentre eles museus de artes e de ciências. Assim, em quatro dias de curso foram comentadas coleções, objetos e interpretações que hoje o MNA oferece ao público. No fim da última palestra, o atual diretor do museu, Fernando Saez, dirigiu-se publicamente aos candidatos presentes e aos demais participantes convocando-os a serem críticos em relação ao museu, a não aceitarem os paradigmas das imagens institucionais herdadas com o passar do tempo, e não adormecerem diante da tarefa diária de enfrentar a encruzilhada na qual o museu se encontra: em redefinir sua atuação não apenas como centro produtor de interpretações, mas como espaço de participação dos integrantes das comunidades estudadas, dos grupos sociais e culturais presentes através das coleções. Não se tratou de uma fala isolada. Em ocasiões de entrevistas ou atividades no museu, pude observar um interesse em levar adiante ideias do que seria uma atualização possível para o MNA. Parece haver um ambiente propositivo de dar corpo a afirmações como esta e as análises aqui apresentadas buscaram compreender de que maneira os discursos se materializam através dos objetos.

Modificar narrativas das exposições tem sido uma constante na história do Museo Nacional de Antropología de Madrid, por mais que aparentemente apresente-se de forma perene. Entre 2010 e 2016 promoveu alterações significativas na experiência geral da visita e talvez duas das mais recentes sejam centrais para apontar o caminho de mais uma etapa de mudança: a remodelação da primeira sala de exposições (hall central) e a substituição dos painéis informativos das galerias. Apesar das notórias trocas de objetos das exposições permanentes nos últimos anos, especialmente nas Salas de África, América e Orígenes, que serão comentadas a seguir, essas duas ações parecem indicadores importantes da perspectiva que o museu pretende assumir, ainda que as opiniões sobre seus resultados não sejam consensuais entre atuais e ex-funcionários.

A transformação mais impactante para alguém que conheceu o museu nos últimos anos e retorna em 2016 é sem dúvida espacial: ao entrar no MNA, o visitante se vê no meio de um pátio de paredes brancas e livre de objetos, que passou a apresentar conteúdos diferentes quase que a cada vinte dias. Apesar deste espaço, anteriormente, ter servido como área de eventos de abertura de exposições e oficinas especiais para crianças, após as

alterações tornou-se permanentemente apto às atividades de fluxo temporário, como pequenos eventos e exposições de curta duração, espaço com painel aberto aos comentários dos visitantes sobre o museu, desenhos das crianças das escolas, etc. Apesar da crítica e rejeição de muitos, essa nova concepção deu ao museu um aspecto de renovação constante pela variedade de atrações que são vistas pelo público ao entrar, apresentadas logo no primeiro ambiente. A cada visita de campo havia uma nova atividade ou exposição sendo apresentada, era notável como essa espécie de recepção ao público instigava as visitas e comentários nas demais galerias.

Anteriormente, este *hall* central continha seis *backlights* instalados nas colunas com fotografias etnográficas das coleções do museu, como uma introdução ao conjunto que a exposição de longa permanência pretendia abordar. Eram imagens de pessoas em primeiro plano semelhantes a um retrato, que pretendiam apresentar a humanidade como diversa culturalmente, expondo fotografias de pessoas de Filipinas, Marrocos, Magreb, América do Norte e Salamanca com suas características físicas e culturais bastante diversas e enfatizadas. Este ambiente sobressaía-se por ser o único em que a Europa mesclava-se às coleções do museu numa interpretação que a integrava aos demais povos com suas particularidades e semelhanças. Esse tipo de narrativa constitui-se a partir do argumento de que os museus não excluía os europeus do conjunto da humanidade, mas que expunham apenas as populações “outras” por serem distantes geográfica e socialmente, argumento recorrente também em outros museus europeus.

Em 2011, este espaço dava acesso à exposição de Filipinas de forma contínua, sem as atuais paredes que cobrem as colunas e orientam o percurso. Era cercado por algumas pilastras que permitiam ao visitante entrar e sair da exposição em direção ao *hall*, de onde se vê as demais salas dos andares superiores. Com o fechamento destas várias passagens, o percurso da Sala de Filipinas tornou-se delimitado de modo que caminha-se numa espécie de corredor que circunda todo o *hall*. Como antes, ainda permite-se o acesso às demais salas de exposição do andar térreo, Sala de los Orígenes del Museo à esquerda, Sala de Religiones Orientales<sup>56</sup> à frente e às duas salas de exposições temporárias à direita.

Apesar de não haver aqui o objetivo de avaliar museograficamente o desenho proposto por este e pelos demais museus, a descrição do novo percurso ajuda a compreender como o

---

<sup>56</sup> As exposições de Filipinas e de Religiones Orientales compõem a Sala de Ásia, que não se configura exatamente como uma sala por estar dividida em duas partes e porque Filipinas está exposta numa espécie de corredor que circunda o *hall* central.

foco em algumas coleções foi alterado. Se antes o visitante visualizava a Sala de Filipinas logo ao chegar, atualmente esta exposição perdeu o posto de maior destaque. A iluminação do *hall* central, que além das fortes luzes brancas conta com a luz natural difusa que entra pelo telhado de vidro, realça a nova atração que o museu apresenta, deixando em segundo plano a exposição lateral que inclusive perdeu boa parte da luminosidade que recebia.

Fotografia 7 - Térreo: *hall* central com *backlights* e Sala de Filipinas, 2011



Fonte: acervo pessoal da autora.

Fotografia 8 - Térreo: *hall* central, 2015



Fonte: acervo pessoal da autora.

À primeira vista, o museu criou um novo espaço de exposições e atividades que antes não existia, mas se analisado atentamente, percebe-se que o resultado foi também o encobrimento da Sala de Filipinas e destaque às ações temporárias que são apresentadas no *hall*. Esta escolha poderia ser vista como um mal necessário à nova organização espacial, no entanto, a sala ocultada envolve dimensões importantes que de certa forma indicam ao visitante o que o atual museu pretende revelar.

A coleção das Ilhas Filipinas ingressou no Museo Nacional de Antropología de Madrid prioritariamente a partir da Exposición General de las Islas Filipinas, de 1887, realizada no Parque del Retiro, ao lado do museu. A grandiosidade desta exposição é relembrada através do informe no *hall* de que as duas enormes canoas suspensas por cabos de aço entre o primeiro e o segundo andares do museu fizeram parte de um conjunto maior de embarcações, que foram exibidas num lago construído especificamente para este fim em frente ao Palácio de Cristal do parque. Além da relevância das ilhas na perspectiva de seu "vínculo histórico" com a Espanha (colonizadora da região por quase três séculos), importantes linhas de pesquisa foram desenvolvidas nas cátedras de antropologia e história nas universidades do país, onde há especialistas "filipinistas" que inclusive atuam no MNA.<sup>57</sup> Uma delas, sua ex-diretora, que considera os cinco mil objetos a cargo do museu a coleção mais importante que detém.<sup>58</sup> Talvez por essa razão a Sala de Ásia seja na verdade duas salas separadas e muito diferentes: uma Sala de Filipinas, conforme descrita, e uma Sala de Religiones Orientales, que apesar das conexões possíveis pouco dialogam; e justifique o destaque a um só país enquanto os demais objetos encontram-se agrupados por recortes continentais.

Com a instalação das paredes laterais diluiu-se o reconhecimento imediato do desenho da exposição permanente, que revelava o contraste entre a classificação adotada, com continentes por um lado e Filipinas por outro. O que quero sugerir é que essa sala, da forma como foi pensada pela museografia anterior, pretendia valorizar uma importante coleção que dificilmente poderá ser encontrada reunida em qualquer outro museu ou galeria na Europa. Por outro lado, este destaque parecia transmitir outra mensagem aos visitantes não especialistas, a de um "museo colonial". Se antes o *hall* central funcionava como o preâmbulo do museu, convidando o visitante a identificar o espaço e a ordenação proposta, atualmente

---

<sup>57</sup> Miguel Luque Tavalán, professor do Departamento de História da Universidade Complutense de Madrid, especialista na temática Filipina, é presidente da Asociación de Amigos del Museo Nacional de Antropología (CAURI).

<sup>58</sup> Em entrevista no dia 6 de novembro de 2015.

esta dinâmica é pulverizada ao tornar-se local de interação com o público como primeiro ambiente expositivo.

A estratégia atual então parece ser a de alterar partes periféricas à essência do museu, de modo a indicar uma nova leitura sobre seu papel e as formas de cumpri-lo, ainda que visualmente sejam espaços marcantes na experiência da visita. Assim, são as atividades e exposições temporárias que apontam os primeiros indícios de um trabalho pela renovação. Entre meus interlocutores, há opiniões sobre partes da exposição que deveriam ser modificadas para tornar-se mais "atual", da mesma forma em que consideram que é a exposição de longa permanência que apresenta ao público o que o museu é e o que pretende. Opiniões como estas muitas vezes vêm acompanhadas da justificativa da crise financeira que atravessa a Europa como impedimento às necessárias reformas estruturais do edifício e renovação das exposições. Somam-se a isso dificuldades institucionais de legitimar um plano que altere significativamente esse desenho, embora os funcionários (atuais e ex) especulem que o MNA será o próximo museu estatal a receber investimentos para a ampla reforma estrutural que o edifício necessita.

A segunda grande ação promovida pela nova direção do MNA foi a substituição dos painéis informativos das galerias, iniciativa estratégica e já há muito tempo reivindicada interna e externamente. Todas as salas de exposições eram precedidas de um painel de apresentação com informações históricas e geográficas sobre o território. O objetivo parecia ser indicar ao visitante algumas noções básicas sobre aquela região do planeta<sup>59</sup>, exibindo mapas, fotos e uma cor classificatória. No caso da Sala de América, o verde foi a cor escolhida e no painel havia um texto de introdução que surpreendia pela aplicação de conceitos científicos pouco usuais nos atuais museus de antropologia e pela parcialidade quando às informações históricas:

La llegada del Homo sapiens, el hombre actual, se sitúa hacia el 40.000 a.C., posiblemente persiguiendo a las especies que les servían de alimento. Estos grupos fueron aclimatándose a un nuevo entorno hasta llegar, en unos casos, a culturas con un desarrollo superior, como la maya, la azteca o la inca. Otros grupos, en cambio, permanecieron en otros estadios evolutivos más elementales, obteniendo los recursos que necesitaban de la caza, la pesca, la recolección o de una agricultura incipiente. La vida de estos últimos, la mayoría de ellos habitantes de zonas inhóspitas, no se vio alterada con la llegada de los españoles.

---

<sup>59</sup> Essa estratégia também é utilizada pelo Museo de las Culturas del Mundo em Barcelona.

Na sequência, o mesmo painel ainda informava:

El descubrimiento de America tuvo importante repercusiones a ambos lados del Atlántico por las diferencias en los parámetros culturales que regían la vida europea y americana. La labor de la Corona de Castilla en defensa de la población indígena fue muy importante, aunque la enorme distancia con la metrópoli hizo fracasar muchas de sus disposiciones. Los misioneros también actuaron muchas veces a favor de la población aborígen, aunque su poder era limitado frente al de otros sectores más poderosos y con intereses económicos.

Para além dos duros comentários do público visitante observados em campo, funcionários do próprio museu manifestavam certo constrangimento com afirmações como estas dispostas nas galerias, das quais muitos deles divergiam. Em última instância era estranho que esse discurso pudesse ter sido disposto na parede do museu recentemente, se não criado, ao menos mantido na reforma dos anos 2004 a 2007, e a atualidade da iniciativa indica que o museu estaria *respondendo* a um interlocutor, ainda que a pergunta não estivesse plenamente visível aos visitantes. As acusações de responsabilidade histórica em relação às populações latino-americanas permanecem presentes no cotidiano dos museus espanhóis estudados e impulsionam as instituições a tratar do tema à sua maneira.

Nesse mesmo período em campo, em 2011, tive a oportunidade de participar de uma visita guiada às exposições do Museo de América<sup>60</sup> (MA), instituição tradicional da antropologia em Madrid. Este museu está localizado numa região distante do centro da cidade, área historicamente lembrada como local de uma das batalhas finais da Guerra Civil Espanhola. A região está cercada por monumentos e referências históricas criadas a partir do governo de Francisco Franco (1939-1975) e o Museo de América tem um curioso mito de origem. Há registro de dois decretos fundacionais, o primeiro republicano, de 1937, durante a Guerra Civil, e o segundo cerca de quatro anos depois, em 1941, já sob o regime militar. Ambos registram o objetivo de enfatizar o esforço e o trabalho dos espanhóis pelo descobrimento e colonização da América, sendo este passado acionado de forma gloriosa por ambos os lados da trincheira (MONTECHIARE, 2014). Da arquitetura às coleções, passando pela composição de uma paisagem monumental, a origem do Museo de América parece celebrar a ação conquistadora e expansionista do Império Espanhol, que se diferencia do atual emprego da categoria "vínculo histórico", expressão que indica posicionamento mais comedido em relação à colonização e que, ainda que de modo discreto, considera os possíveis efeitos negativos do contato.

---

<sup>60</sup> Em 30 de junho de 2011.

Para a visita guiada, o então diretor do Museo de América recebeu nosso grupo formado por cerca de doze latino-americanos numa sala nas dependências internas, onde nos introduziu às coleções expostas. Entre explicações sobre as formas de classificação, proposta museográfica e a opção conceitual pelo neoevolucionismo como teoria articuladora das exposições (SANCHEZ, 1993) na reinauguração do museu em 1994, o diretor manifestou seu descontentamento com o que considerava ser um tipo de cobrança recebida pela Espanha, que aparentemente afetava o museu, dados os "problemas" da América Latina. Muito enfaticamente, e sem que qualquer dos presentes perguntasse, *respondeu* que as Américas são independentes há mais de um século e que seus "problemas" são somente seus e de ninguém mais.

A visita foi conduzida por uma funcionária que nos levou a cada uma das salas. Antes de entrarmos em uma delas, fez questão de nos *responder* que os objetos que veríamos a seguir ingressaram no Museo de América através de uma doação formalizada pela Colômbia: tratava-se dos "Tesoros de Quimbaya". Descobertos em 1880 na região de Quíndio, Colômbia, essa coleção de objetos funerários revestidos em ouro foi primeiramente apresentada em Madrid em 1892 durante a Exposición Histórico-Americana, no marco do IV Descubrimiento de América. Posteriormente, foi doada à Rainha Regente pelo então Presidente da República da Colômbia em agradecimento à mediação espanhola num litígio de fronteiras com a Venezuela<sup>61</sup>. Em janeiro de 2016, o processo de repatriação da coleção foi analisado pela Corte Constitucional de Colombia para subsidiar a decisão de intervir junto ao governo espanhol por sua requisição (PALOMINO, 2016). Até o presente momento, não há decisão final anunciada pela Corte<sup>62</sup>.

Por último, visitamos as salas de exposições destinadas à "realidad de América" (como informam as placas) no segundo andar do museu, que nos apresentam o que se propõem a representar através dos objetos, utilizando-se de mapas e painéis. Neles estão dispostas informações sobre a "emigración africana", forma como o museu se refere ao tráfico de escravos africanos para as colônias espanholas e portuguesas nas Américas. Há também informações que pretendem resolver um suposto mal-entendido histórico sobre o extermínio da população autóctone a partir da colonização, demonstrando que os males da conquista da

---

<sup>61</sup> Catálogo Arqueología, América, Antropología - José Peres de Barradas (1897-1981). Museo de los Orígenes - Casa de San Isidro, 12 de junio - 30 de noviembre de 2008. p.625.

<sup>62</sup> Em 09 de maio de 2016.

América Britânica foram incomparavelmente superiores aos possíveis problemas ocasionados pela presença ibérica no continente (GONZÁLEZ, 2007).

Tomo os casos acima citados para refletir sobre um mecanismo de acusação percebido pelos museus, mas velado em certa medida. Assim como as *respostas* recebidas na visita ao Museo de América, o Museo Nacional de Antropología de Madrid também parecia *responder* a um interrogador abstrato, que se materializava com a presença dos visitantes, em especial imigrantes, estrangeiros, estudantes e professores de antropologia. Tudo indica que não se tratava exatamente de defender-se de uma acusação formal, como no caso de um processo de requisição de patrimônios, mas de antecipar e diluir qualquer pensamento que colocasse em risco a legitimidade do museu em dispor de objetos, história, memória e ciência da forma como fazia. Durante o tempo em que estive em pesquisa de campo, de 2010 a 2016, tive conhecimento de poucos casos de reclamação de objetos envolvendo os museus estudados<sup>63</sup>. Nos últimos anos há uma intensa atividade de devolução de objetos relacionados ao Comité Interadministrativo de Lucha contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales, tendo a Espanha devolvido 691 objetos à Colômbia em 2014 e 567 peças ao Equador em 2016<sup>64</sup>. Considerando essas exceções, os questionamentos e críticas em geral não ultrapassavam os comentários do público em situações informais de visitas, palestras e alguns possíveis registros de incômodos nos livros de visitantes<sup>65</sup>.

Ainda que os museus se organizem a partir de conceitos afins e pretendam certa estabilidade nos pontos de vista que oferecem, a heterogeneidade interna de abordagens torna a análise mais complexa. Se por um lado os painéis da Sala de América no Museo Nacional de Antropología causavam estranhamento pela manutenção de um posicionamento em defesa dos interesses da metrópole colonial, na mesma época o museu apresentava outra linha discursiva no catálogo de apresentação da coleção da África:

La actual división política [do continente africano] es resultado de los acuerdos tomados en la Conferencia Africana de Berlín (1884-1885), en la que los países europeos con intereses en África se repartieron sus áreas de influencia. Ningún Estado africano fue invitado a esa Conferencia, donde no se tuvieron en cuenta las

---

<sup>63</sup> Reclamação de coleções por parte do México, Equador e Guatemala no leilão dos objetos do Museo Barbier Mueller (capítulo 1); reclamação ao MNA e ao Ministério de Cultura de España da múmia guanche por parte da Comunidad Autónoma de las Islas Canarias (capítulo 2).

<sup>64</sup> Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/bogota/espana-devuelve-a-colombia-691-piezas-arqueologicas/14471225>> e <<http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/ecuador-recupero-567-piezas-de-arte-colonial-y-bienes-arqueologicos>>. Acesso em: 9 mai. 2016.

<sup>65</sup> Como comentado, não pude verificar a existência desses registros pois o livro de reclamações tem circulação restrita entre a direção do museu e a agência governamental que o mantém.

tradicionales agrupaciones y divisiones de distintos grupos étnicos, siendo integrados a la fuerza en naciones arbitrariamente establecidas que son el origen de muchos de los actuales problemas étnicos, sociales y políticos (SANTOS, 2004, p.20-21).

Da mesma forma, as críticas de "museo colonial" observadas em campo contrastam com iniciativas de curadorias compartilhadas produzidas em anos anteriores (ROMERO, 1990). Acusações e defesas são, portanto, parte do cotidiano dos museus de antropologia, o que sugere que por mais que conservadores e diretores estejam atentos, há uma dimensão de interação entre pessoas e objetos que foge ao controle das interpretações oferecidas. O tom incisivo de algumas contestações por parte dos museus sugere importância considerável aos assuntos, que aparentemente desestabilizam a segurança e a legitimidade de manter os museus de antropologia de portas abertas.

Em 2015 quando retornei ao campo em Madrid, verifiquei a substituição dos painéis de introdução aos continentes e seus textos polêmicos. Sua forma de apresentação mudou assim como mudou o conteúdo: atualmente estão localizados dentro da galeria, não mais na entrada das salas e mostram um mapa que indica a localização dos objetos da coleção do museu, de acordo com o local aproximado onde foram coletados. A simplicidade das informações, indicando alguns dos grupos representados através de seus objetos atuais e do passado, não compromete o museu com uma visão ideológica explícita. De certa forma, talvez a grande mudança não esteja num novo discurso museográfico, mas na forma como as *respostas* vêm sendo dadas.

Essa mudança de concepção no cotidiano do museu foi notada através de observações variadas que vão da oferta de programação à ocupação dos espaços, dos temas trabalhados pelas exposições às entrevistas realizadas. Se antes notava-se a estratégia de inclusão nas vitrines de peças dos territórios não colonizados pela Espanha no intuito de amenizar a acusação de "museo colonial", na segunda etapa tive a oportunidade de observar a recepção entusiasmada de uma crítica recebida. Ocorreu durante a exposição temporária *La Ilusión del Lejano Oeste* no Museo Thyssen-Bornemisza, com o qual o MNA colaborou com a cessão de alguns objetos. Em conversa com a conservadora da coleção de América no Museo Nacional de Antropología, Patricia Alonso, responsável pela colaboração técnica, soube que a exposição recebeu o comentário de um visitante originário de um dos grupos e territórios representados sobre o equívoco no posicionamento de uma peça em exposição. Patricia comentou que para um "museo de arte" como o Thyssen tratava-se apenas de um detalhe que

escapou aos olhos dos técnicos durante a montagem, quando para ela, "antropóloga", parecia fascinante poder corrigir e aprender mais sobre aquele objeto e sua cultura a partir da interação com o público.

Posteriormente, durante uma entrevista, visitei a reserva técnica da coleção de América com essa conservadora. Dentre muitos armários e gavetas abertas, ela me mostrou uma peça que eu já conhecia: a "cesta Navajo". Em 2011 apresentei os resultados iniciais da pesquisa que eu conduzia na Sala de América ao público visitante do museu em duas ocasiões. Tratava-se de um recorte sobre os ritos de passagem comentados através dos objetos expostos nas vitrines e a referida cesta contava sobre o ritual do casamento entre os Navajo.

Na reserva técnica, Patricia me pediu para subir numa escada e olhar como a cesta estava guardada, numa prateleira alta de um dos armários. Verifiquei que o traço livre de pigmentos da grafia da cesta estava posicionado em direção ao leste, conforme indicam pesquisadores dos Navajo sobre a disposição do objeto na descrição sobre o ritual (LAMPHERE, 1969; SHORT, 1969; TURNBAUGH, 2004). Para apontar corretamente para o leste havia uma referência da bússola disposta ao lado do objeto. Este episódio alerta para o fato de que a atenção às reivindicações das populações representadas muitas vezes não se limita ao que o público vê, mas são mantidas em estratégias menos ostensivas.

Fotografia 9 - Cesta Navajo do MNA (nº inventário CE637)



Além da Sala de América, localizada no terceiro andar do MNA, e das Salas de Filipinas, Religiones Orientales e Orígenes, no térreo, o museu apresenta ainda a Sala de África no segundo andar, com uma montagem que sugere sua comparação com as demais. A Sala de los Orígenes é exceção pois seu objetivo de cenografar um gabinete de curiosidades faz com que a ordenação de seus objetos seja única no museu. Na renovação dos painéis de apresentação das salas de exposição de longa duração, as subclassificações às quais as peças estão agrupadas também sofreram ajustes, embora tenham mantido sua essência:

Quadro 1 - Classificações das salas do MNA, 2010/2011

<b>Sala de Religiones Orientales</b>	<b>Sala de Filipinas</b>	<b>Sala de África</b>	<b>Sala de América</b>
Budismo	Geografía y historia	Geografía y historia	Geografía y historia
Hinduísmo	Economía y transporte	-	Economía y transporte
Islam	Viviendas y ajuar doméstico	Viviendas y ajuar doméstico	Viviendas y ajuar doméstico
	Indumentaria y adorno	Indumentaria y adorno	Indumentaria y adorno
	Música y actividades lúdicas	Música y actividades lúdicas	Actividades lúdicas
	Creencias	Creencias	Creencias

Quadro 2 - Classificações das salas do MNA, 2015/2016

<b>Sala de Religiones Orientales</b>	<b>Salas de Filipinas, África e América</b>
Budismo	Modo de vida
Hinduísmo	Vida domestica
Islam	Vestido
	Ocio
	Religi3n

De uma maneira geral, todas as salas sofreram modificações entre 2010 e 2016, e boa parte delas foram orientadas por antigos e atuais conservadores: a renovação de objetos na Sala de África foi conduzida pelo conservador, Francisco de Santos, especialista na temática e também responsável pela organização da reserva técnica desta coleção; Patrícia Alonso, conservadora de América, também promoveu substituições nas vitrines ao longo dos últimos anos. Em todo o museu, algumas vitrines foram substituídas, reposicionadas e até mesmo excluídas da exposição.

Outras iniciativas de mudanças foram incorporadas ao cotidiano do Museo Nacional de Antropología, com maior ou menor sucesso do ponto de vista dos atuais e ex-funcionários, como por exemplo a seção Antropología (In)Visible. Trata-se de uma nova vitrine localizada no térreo, num espaço onde anteriormente terminava a exposição de Filipinas. Esta foi reduzida para dar lugar à exibição de objetos guardados na reserva técnica, a partir de temáticas não abordadas pelas demais exposições do museu. O objetivo seria fazer circular outras peças que em geral não são expostas, numa ação mais dinâmica devido a curta periodicidade com que são renovadas. De acordo com a coordenadora do Departamento de Difusión, Belén Soguero<sup>66</sup>, este é um espaço criado para ser mais flexível, onde o museu pudesse criar legendas e textos informativos e dispor nas vitrines, referindo-se à estabilidade da exposição de longa permanência que tem programação visual de informações de acordo com a estrutura conceitual que o conjunto do museu oferece. Deste modo, Antropología (In)Visible tornou-se um módulo de exposição temporária em que as sugestões temáticas recebidas, ou os objetos consultados na reserva técnica por pesquisadores podem ser conhecidos e apreciados pelos demais visitantes por um curto espaço de tempo.

O museu tem áreas internas destinadas à reserva técnica e elas são segmentadas conforme as classificações da exposição permanente. Toda a área de trabalho administrativo, de conservação e difusão do museu parece ter sido ocupada pouco a pouco, de acordo com as demandas da instituição, e os espaços sofreram adaptações para adequarem-se às necessidades atuais de trabalho de um museu dessa natureza.

Apesar das galerias visitáveis ocuparem três andares, internamente o museu tem mais algumas: por localizar-se numa esquina desnivelada, a lateral esquerda do museu é mais baixa que a direita, o que cria um andar a mais nessa parte, no subsolo à esquerda. Ali há uma escada de conexão da parte baixa do museu aos demais andares, e nesse subsolo funciona a

---

<sup>66</sup> Entrevista concedida em 22 dez. 2015.

reserva técnica de Oceania e Ásia e um grande auditório, o qual pode ser acessado pelo público por uma porta específica de acesso à rua. No andar térreo, onde está a entrada principal e as Salas de Filipinas, Religiones Orientales, Orígenes e de exposições temporárias, funciona o Departamento de Difusión, sala que ocupei em 2010 e 2011. A Sala de los Orígenes tem uma discreta porta branca que raramente é percebida pelos visitantes: é nela que estão as múmias não exibidas que o museu possui e funciona como uma pequena reserva técnica desta coleção.

Neste mesmo andar, na lateral direita há uma terceira porta de acesso à rua, que é por onde os funcionários entram às segundas-feiras quando o acesso principal está fechado. Nessa entrada lateral está afixada na parede a lápide do túmulo do Dr. Velasco, fundador do museu, e há uma segunda escada de acesso às demais salas internas. No segundo andar estão a maioria das salas de administração, documentação e direção, além da biblioteca e da reserva técnica da coleção americana. Esta reserva técnica é o espaço que conecta as duas escadas internas, sendo portanto uma sala que é atravessada pelos funcionários várias vezes ao dia para deslocamento entre os dois lados do edifício. Este espaço também já foi galeria de exposições pelo menos até os anos 1970<sup>67</sup>.

Já o terceiro andar é bastante pequeno por ser um sótão e abriga algumas pequenas salas de descanso dos funcionários da manutenção, sala de restauração e conservação, e a reserva técnica da coleção da África. Esta foi sem dúvida organizada de forma a receber visitantes: diferente das demais, possui armários e estruturas que permitem enxergar o que se guarda, quase como uma vitrine. O ex-conservador da coleção promoveu algumas visitas guiadas abertas ao público nesta reserva técnica, apresentando os demais objetos da coleção que não são exibidos na exposição de longa duração.

De qualquer forma, as exposições permanentes do Museo Nacional de Antropología de Madrid estão delimitadas pelo que o seu mobiliário e a arquitetura das salas são capazes de oferecer. Talvez a Sala de Regiliones Orientales seja a que mais alternativas disponibiliza a seus curadores, por tratar-se de um espaço retangular. As demais são corredores e não permitem grandes inovações espaciais em função da pequena área disponível para expor. Assim, são organizadas por vitrines em formato de armário e de bancada, divididas em subclassificações conforme quadro anterior, onde objetos de diferentes partes do continente são apresentados reunidos sob uma mesma temática. Há ainda pequenas maquetes com

---

<sup>67</sup> Pilar Romero em entrevista a autora em 6 de novembro de 2015.

representações da vida cotidiana, como a "Vivienda de totora. *Uru*. Bolívia/ Perú. Área Andina", com a representação das casas e barcos de pesca feitos de totora<sup>68</sup>, e a "Jivaria. *Jívaros*. Ecuador/Perú. Área Amazónica", com uma maloca em miniatura cercada de vegetação e plantações, ambas na Sala de América.

Fotografia 10 - Sala de América: maquete "Janoco. *Warao*. Venezuela. Área Circumcaribe"



Fotografia 11 - Sala de Filipinas<sup>69</sup>



---

<sup>68</sup> Vegetação aquática.

<sup>69</sup> Fotografias de acervo pessoal.

A observação de campo em duas etapas permitiu acompanhar as mudanças apontadas ao longo de cerca de cinco anos, um pequeno recorte diante do universo de cento e quarenta anos da instituição, e compreender que há um trânsito permanente de adequação do museu a seu tempo. Isso significa que os objetos da coleção são demandados a responderem às necessidades e interesses de um conjunto de atores que não se limita à direção do museu, mas que compreendem os demais funcionários, pesquisadores, antropólogos, políticos, gestores públicos, jornalistas, críticos, famílias, crianças, imigrantes, etc. Com isso quero sugerir que redefinir as histórias contadas num museu é o resultado de uma ação coletiva (BECKER, 1977) a partir de parâmetros mais coerentes com o contexto no qual está inserido, e não uma iniciativa isolada ou de um único ator.

Parte destes parâmetros, ou convenções como define Becker, seria a própria coleção, pois muitos de meus interlocutores responsabilizam os objetos pela narrativa que o museu expõe, dada a aparente limitação que impõem em função de seu contexto de origem ou seu período histórico. Outra forte convenção acionada para legitimar as opções da museografia seria a limitação espacial, embora o mobiliário também fosse bastante citado em todos os museus pesquisados como restrição ao plano ideal da exposição, além de muitos outros elementos como o tempo (seja curto quando se trata de exposições temporárias, seja demasiado longo quando se fala do vencimento de determinada interpretação). Tudo se passa como se houvesse impedimentos graves para fazer da exposição a tradução exata do que foi pensado, e esses limites funcionam como mecanismos de defesa às contínuas acusações sofridas.

### 2.3 - *NOSCE TE IPSUM*: AS ORIGENS DO MUSEU

A Sala de los Orígenes del Museo, também chamada de Sala de Antropología Física, localiza-se no andar térreo da instituição, recomenda-se que seja o local de início do percurso de visita. Ambientada como o suposto gabinete de curiosidades do Dr. Velasco, nome pelo qual o fundador do museu é conhecido entre seus funcionários, apresenta enormes armários de madeira escura e vidro, abrigando exemplares de crânios humanos e de animais, e prateleiras encobertas por cristais que guardam esqueletos, múmias e partes do corpo humano.

Os objetos exibidos e os suportes escolhidos para essa exibição acionam tempo e memória, construindo metáforas para falar sobre o passado<sup>70</sup>.

Ao que a museografia de grandes instituições europeias parece indicar, recuperar as antigas estantes das exposições de objetos “universais” belos e exóticos, elementos dos reinos animal, vegetal e mineral, parecem reconstruir uma narrativa sobre o passado que ajudaria a explicar a origem dos museus etnográficos. Assim, um modo de conhecimento sobre o mundo físico característico dos séculos XVI e XVII ressurgiu em museus atuais como um cenário que proporciona ao público compartilhar desse momento.

Os gabinetes foram propagados na Europa do século XVI a partir de diferentes denominações – câmara das maravilhas, wunderkammern, artífalia – equivalendo a espaços no interior das casas de ricos colecionadores que se fartavam de objetos oriundos das viagens e descobertas no Novo Mundo e Oriente. Com sua particular forma de agrupamento e classificação de objetos, as salas exibiam aos visitantes da residência os gostos pessoais do anfitrião, e muitas vezes serviam como objeto de estudos aos colecionadores e mecenato à ciência (POMIAN, 1990; BENNETT, 1996; SCHWARCZ, 2005; PEREIRA, 2013).

Dos gabinetes restritos às elites aos museus abertos ao público amplo, estes locais de colecionamento espalharam-se por todo o mundo tornando-se instituições dedicadas à história natural, antropologia, arqueologia, ciências, entre outras finalidades. Tony Bennett (2005) atribui ao museu caráter libertador tratando de sua abertura e exibição das coleções privadas ao grande público leigo, considerando a ideia de bem público presente no propósito de produção e transmissão de conhecimento. A partir da descrição do autor, tomamos o museu do século XIX como um local que passava da circulação restrita, “secreted in the studiolo of princes” (BENNETT, 1996, p.58), à frequência da sociedade curiosa por conhecer a variedade de objetos produzidos por povos exóticos e distantes, embora não o isente de manter a posição de poder e detentor primeiro do conhecimento.

A distância atribuída aos grupos exibidos pelos museus de antropologia e ciências naturais do século XIX conforma uma operação de abstração temporal que, de acordo com Fabian (2013), transforma o tempo numa variável, ou seja, numa escala comparável na qual os acontecimentos são dispostos permitindo sua equiparação. Daí seu argumento sobre a cronologia bíblica ter sido abandonada em função da incapacidade de tabulação possibilitada

---

<sup>70</sup> Uma primeira versão deste material foi publicada na Revista *Museologia e Patrimônio* sob o título *Coleções e objetos em diálogo com as linguagens expositivas do museu antropológico*. Unirio/MAST - vol.9, nº 1, 2016, p.114-133.

pelo tempo secularizado, como num sistema de coordenadas onde todo e qualquer conhecimento poderia ser encaixado. Na antropologia, essa reestruturação foi formulada a partir da distância geográfica organizada no quadro histórico da humanidade como distância temporal:

[...] o discurso temporal da antropologia, visto que foi decisivamente concebida sob o paradigma do evolucionismo, repousava sobre uma concepção de Tempo que não era apenas secularizada e naturalizada, como também completamente espacializada. Desde então, devo argumentar, os esforços da antropologia em estabelecer relações com o seu Outro por meio de mecanismos temporais sugeriram uma afirmação da diferença como distância (FABIAN, 2013, p.52).

No caso dos museus de antropologia, o surgimento e desenvolvimento da disciplina na segunda metade do século XIX implicou na formação de museus como espaço intrínseco de armazenamento, classificação e estudo dos objetos originários das expedições e exposições universais. Funcionava como local de apresentação dos resultados de pesquisa por excelência, sendo a antropologia do período realizada essencialmente dentro do espaço dos museus (GONÇALVES, 2007). Na Europa, muitas destas instituições mantêm suas portas abertas nos dias de hoje desde a chamada “era dos museus” no século XIX, encenando visualmente essa trajetória através da reprodução dos antigos gabinetes de curiosidades, repleto de fósseis, ossos humanos e de animais, antiguidades, mapas, espécies vegetais. Dialogando com o pressuposto de que sempre nos colecionamos a nós mesmos (GONÇALVES, 1999), os museus de antropologia se constituem a partir dos objetos que utilizam para representar etnograficamente o “outro”, reproduzindo nas montagens de exposições que concebem suas próprias concepções de mundo, ideologias e perspectivas.

Diferentes dos museus constituídos no século XIX, os atuais detêm linguagens e metodologias expositivas que são constantemente questionadas e modificadas por parâmetros contemporâneos. Dentre os recursos adotados estão as representações dos gabinetes como um modo de apresentar aos visitantes o “mito de origem” dos museus. A história dos museus e da própria disciplina antropológica são evocadas a partir de uma imagem do passado reconstruída cenograficamente. Os que se utilizam deste recurso buscam caracterizar o passado de forma excessivamente marcada pelas estantes de madeira e vidro, pelas ossadas e vitrines que apresentam. Isso porque, em geral, estes objetos de fato integram as coleções dos museus e ocasionalmente são apresentados em outros espaços reinscritos em linguagens atuais. Algo como se ao recriar um gabinete de curiosidades em pleno século XXI num museu

antropológico funcionasse não apenas como marcador de tempo, mas também de diferença comparativa com as demais salas oferecidas à visita pública, com suas videoinstalações, projeções, internet, recursos sonoros, etc. No limite, ocorre como se descrever visualmente uma trajetória institucional supostamente compartilhada por museus desta natureza acionasse sua importância na história da ciência e portanto sua pertinência nos dias atuais. Uma boa estratégia para exibir ossos e mobiliários há muito considerados ultrapassados do ponto de vista antropológico e também museológico<sup>71</sup>.

A análise aqui apresentada tem o objetivo de acompanhar a composição material da representação de um gabinete de curiosidades, com seu mobiliário particular e a exibição da coleção que teria dado início ao museu, até as perspectivas que sugerem o título atribuído a este espaço. A Sala de los Orígenes remete inicialmente a origem do museu, tanto da instituição social dedicada ao colecionamento e conhecimento, quanto do próprio MNA, surgido da obsessão de seu fundador. No entanto, a coleção que o museu apresenta ao público neste espaço dialoga com as demais salas de exposição de longa duração existentes produzindo leituras possíveis sobre a origem do próprio homem enquanto ser social nas representações feitas através dos objetos. Mas se estamos de acordo que mais do que representar pessoas os objetos as constituem (MILLER, 2013), buscamos compreender como ao falar de um “homem” geral, o museu fala de si mesmo. Por fim, a Sala de los Orígenes parece também dizer algo sobre os primórdios da disciplina antropológica, trazendo para o conhecimento público as concepções evolucionistas e difusionistas marcadamente em oposição ao criacionismo vigente na época: “a antropologia científica do final do século XIX adquiriu, por vezes, a dimensão de uma autêntica defesa ideológica contra o ópio religioso do Gênesis cristão” (SANCHÉZ ARTEAGA, 2008). Distância, tempo e memória aparecem atrelados à museografia desenhada especialmente para esta parte da coleção do MNA.

#### 2.4 - SALA DE LOS ORÍGENES: O MUSEU

Partimos do que os funcionários do Museo Nacional de Antropología de Madrid indicam como a origem de sua história: o gabinete de curiosidades do Dr. Velasco, em meados do século XIX. O médico Pedro González Velasco, cirurgião, craniologista e colecionador, viveu entre os anos de 1815 e 1882, e é lembrado como fundador do MNA. Sua

---

<sup>71</sup> A antropologia biológica e física está presente nas universidades espanholas atualmente, embora utilizem-se de outros recursos de pesquisa que não exatamente os museus.

trajetória profissional é descrita a partir dos esforços que reuniu junto ao Rei Alfonso XII para a construção do então Museo Anatómico, adaptando o imóvel de sua residência e local de trabalho através de uma grande reforma do edifício que ainda hoje abriga parte das coleções que, conta-se, compuseram o acervo inicial.

Outro dado marcante lembrado por seus biógrafos trata de sua grande capacidade de articulação política e social, que pautou sua passagem pela Facultad de Medicina de la Universidad e pelo Consejo de Sanidad, defendendo a secularização da profissão e a valorização de seu ensino prático (SANCHEZ, 2014). Favorável à constituição de escolas livres e sociedades científicas privadas, levou a cabo a criação da Escuela Libre de Medicina e da Sociedad Anatómica. O desejo de criação de um Museo Anatómico se mostra coerente com seus propósitos de ensino profissional fora dos limites impostos pela universidade da época.

No museu, as histórias que cercam o protagonista descrevem sua biografia a partir de alguns pontos de destaque, como sua origem humilde nos arredores de Segovia (Espanha) e chegada em Madrid como estudante de medicina, o que engrandece sua iniciativa particularmente excêntrica de criar um importante museu dedicado à ciência, ainda que isto lhe custasse a quase totalidade de seus recursos financeiros (ROMERO, 1992). Iniciativa empreendida durante décadas, inclusive antes da construção do atual edifício. O médico colecionador agrupava e exibia seus objetos de estudo nas casas da Calle de Atocha onde residiu nos anos anteriores à construção do prédio atual, proporcionando a seus pacientes e alunos a apreciação da estranha coleção de partes do corpo humano e animais empalhados de que dispunha (SANCHEZ, 2014). Assim, os que aproximam-se das memórias e narrativas sobre o MNA e seu famoso fundador encontram mórbidos relatos sobre suas práticas familiares e profissionais.

Ademais de craniologista e colecionador de objetos anatómicos, Dr. Velasco é descrito como um personagem doentio por ter mumificado sua própria filha e tê-la conservado em casa como se estivesse viva. Há histórias variadas sobre a lenda que cerca o museu, como as que contam que Dr. Velasco costumava passear com a múmia de sua filha de carro por Madrid, até os relatos de que o cadáver da menina estaria ainda hoje como mais um dos “objetos” da coleção da Sala de los Orígenes del Museo. Diferentes comentadores buscam

desfazer estas memórias<sup>72</sup>, afirmando que o falecimento de sua filha Concha aos quinze anos esteve cercado de injúrias, e que o real ocorrido teria sido a exumação de seu corpo para ser abrigado na capela construída dentro do espaço do museu, e que posteriormente teria sido novamente retirada de seu local de descanso, e posta de volta ao cemitério de San Isidro (GIMÉNEZ, 2012; PULIDO, 1926; SANCHEZ, 2014). Aparte as especulações sobre a filha, a figura do Dr. Velasco também esteve envolvida na suposta compra do corpo de uma pessoa ainda em vida, “Agustín, el gigante extremeño”, esqueleto exibido numa caixa de vidro nessa mesma sala; e ainda acusam-no de ter exumado ilegalmente crânios de um antigo cemitério em sua propriedade no País Vasco com objetivo de remetê-los a seu colega Paul Broca em Paris (GIMÉNEZ, 2012; SCHILLER, 1979).

O tratamento do corpo humano como peça de museu remete às classificações médicas do século XIX, inspiradas na constituição de ferramentas de controle social, como argumenta Nelia Dias em *La mesure des sens* (2004). A passagem do *corpo individual* para o *corpo político* (DIAS, 2004), através da construção de metáforas e analogias dos órgãos e sentidos às classificações burocráticas, políticas e administrativas, teria demarcado características e conformações do corpo humano, segmentadas em aspectos raciais, sexuais e sociais. É notório como dentro do museu esses “objetos” ganham novas classificações a partir do trânsito entre seu estágio vivente e sua posterior condição inanimada.

As origens do museu estão representadas neste ambiente por objetos que remetem às primeiras coleções anatômicas do Dr. Velasco, seus exemplares de crânios deformados e máscaras mortuárias. A exibição de objetos como estes ao lado de animais dissecados e exemplares vegetais parece dirigir o olhar do visitante a um tempo distante cronologicamente. Algumas destas peças estão expostas num grande armário e compõem a cenografia da sala remetendo aos gabinetes de curiosidades. O passado do museu é celebrado através da sala responsável por contar sua história e de seu fundador, reinsertando a instituição no contexto de vanguarda científica, política e social ocupado em finais do século XIX.

A visualidade proporcionada pelos móveis antigos, as vitrines de cristal e todo o aparato deste *complexo expositivo* (BENNETT, 1996) remete não apenas à coleção que teria originado o museu, mas a enquadra como a origem conceitual do que apresenta ao público nas demais salas. Parece haver um entendimento de que esta sala, e apenas ela, oferece a

---

<sup>72</sup> No entanto, as lendas mórbidas mantêm sua ressonância na cidade. Um dos exemplos seria a recente publicação de um romance baseado nos boatos sobre o Dr. Velasco e seus “mortos”. Ver: FOLGADO, Luis C. *El hombre que compraba gigantes: la historia más alucinante duerme en un museo*. Madrid: Áltera, 2013.

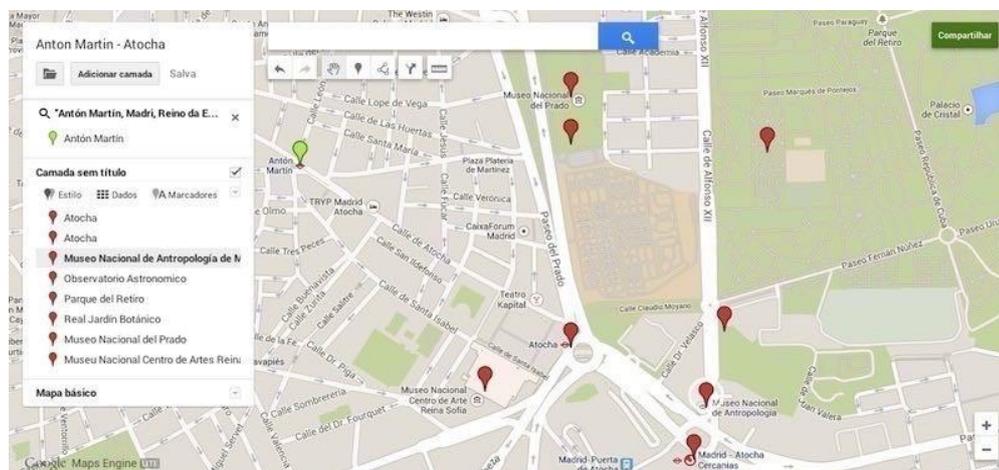
possibilidade de representar conceitualmente um período apresentado como o mais próspero da trajetória da instituição. Os objetos relembram as ocasiões em que teriam integrado importantes mostras, como a Exposição Universal de Paris em 1867 e a de Madrid em 1873 (ROMERO, 1992). No tempo presente, o MNA parece utilizar-se de sua “origem” para dialogar sobre sua permanência e papel social.

A historiografia do período indica um momento propício para inovações, como os propósitos das instituições de medicina criadas por Velasco em 1873. Há relatos sobre sua posição vanguardista não apenas nos aspectos profissionais, sendo marcante o dado biográfico de que teria servido como voluntário na Revolución de 1868 na Espanha, que culminaria no que ficou conhecido como Primera República Española, entre 1873 e 1874. Neste período, Velasco fundou sua Escuela Libre de Medicina, contando com importantes médicos, pesquisadores e professores (PIÑERO, 2006), que integraram também a revista *El Anfiteatro Anatómico Español* (de 1873 a 1880). Tudo ocorrido num ambiente político conservador e católico, em oposição às novas teorias surgidas a partir de Charles Darwin, E. B. Tylor, L. H. Morgan, entre outros.

Apesar das ideias empreendidas pelo fundador, as particularidades da classificação evolucionista da coleção e da descrição de suas relações com importantes cientistas do período adeptos a estas linhas de trabalho – Paul Broca e Ernst Haeckel (ROMERO, 1992), Sanchez Gómez ressalta a peculiaridade do evolucionismo aplicado por Velasco. Segundo o autor, ainda que a ordenação da exposição que inaugura o museu em 1875 determine que a concepção de que a “Terra” e o “Cosmos” teriam explicações mais complexas que as propostas pela Bíblia, a interpretação criacionista permanece mesclada às ideias sobre a evolução humana (SÁNCHEZ, 2014).

Interessante observar que no período da fundação o museu encontrava-se cercado de outras instituições médicas constituídas desde muitos séculos antes e conduzidas por ordens religiosas e militares. Ao que tudo indica, a região entre os bairros de Antón Martín e Atocha reuniu uma sucessão de hospitais desde o século XVI, concentrando grande parte dos médicos e profissionais da área na região: Hospital de San Juan de Dios (1552, fundado por Antón Martín cujo nome posteriormente batizou o bairro), Hospital General (1587), Hospital Monserrat (1658), Colégio de Cirurgia de San Carlos (1780), Hospital de los Desamparados del Carmen (1852), além de outros que se fundiram ou funcionaram por apenas alguns anos na região.

Mapa 1 - Mapa Anton Martín - Atocha

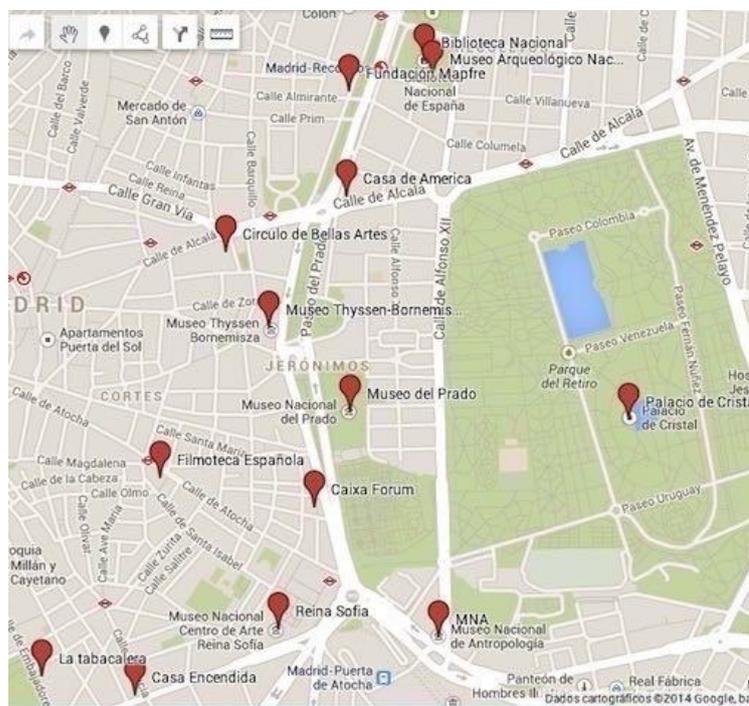


Fonte: *print screen* da aplicação Google Maps.

Este entorno do museu também pode revelar interessantes perspectivas sobre sua proposição arquitetônica, compondo de forma monumental o desenho urbano que foi ao longo do tempo se transformando em seus arredores. Se hoje o MNA parece integrar um circuito de museus do centro de Madrid<sup>73</sup>, em 1875 parecia estar mais relacionado ao contexto científico dado não apenas pelos diversos hospitais e escolas médicas, como pelo Observatório Astronómico (1870) que está logo ao lado e ainda pode ser visto da parte externa do museu, pelo Real Jardín Botánico (1781) e pelo Parque del Retiro (1640). A figura a seguir apresenta uma imagem com o mapa dos museus próximos ao Museo Nacional de Antropología de Madrid.

<sup>73</sup> Estão localizados numa mesma área, os seguintes museus e centros culturais: Museo del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Thyssen-Bornemisza, Centro Cultural Caixa Fórum, Centro Cultural Casa Encendida, La Tabacalera, Cine Doré – Filmoteca Española, Palácio de Cristal, Casa de America, Circulo de Bellas Artes, Museo Nacional de Antropología de Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Biblioteca Nacional de España, Fundación Mapfre.

Mapa 2 – Mapa dos museus próximos ao Museo Nacional de Antropología de Madrid



Fonte: *print screen* da aplicação Google Maps.

A arquitetura do MNA merece destaque em função de sua fachada eclética, comum em museus do período, com escadas de acesso, colunas gregas e grandes portas de madeira. Inspirada na arquitetura e proposta museográfica do British Museum, de 1753 (ROMERO, 1992), contém no portal de entrada a inscrição “nosce te ipsum”, conhece-te a ti mesmo, remetendo aos templos da Antiguidade Clássica.

Atualmente, o MNA se apresenta como um museu que abriga galerias de exposição de objetos e áreas internas de trabalho. O museu está localizado na esquina entre as ruas Alfonso XII e Paseo de la Infanta Isabel, em frente à estação de trens e metro Atocha Renfe. Esta estação conecta Madrid aos bairros e às cidades ao sul do país, tendo sido local das explosões que ocorreram no chamado atentado terrorista 11M, em 11 de março de 2004, que resultou em 18 mortes contabilizadas pela polícia local.

## 2.5 - OS OBJETOS DA SALA

A Sala de los Orígenes del Museo foi modificada nos últimos meses de 2015, ganhou novas placas de informação histórica sobre o momento de fundação do MNA e fotos do período. De 2010 a 2016, algumas peças foram incorporadas e outras substituídas, embora mantendo a essência de apresentá-la cenograficamente como no século XIX.

Fotografia 12 - Sala de los Orígenes del Museo (Antropología Física) no MNA



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Além dos já comentados móveis tradicionalmente atribuídos aos gabinetes de curiosidades, a sala tem suas paredes pintadas de ocre e possui iluminação mais baixa se comparada à luz fria e natural das demais. Deste modo, sua aparência é mais formal, escura e de certa forma mais assustadora que o restante do museu, aspecto exacerbado pela coleção que exhibe. Numa breve descrição de seu acervo da forma como era apresentado nos anos 2010 e 2011, os primeiros objetos encontrados ao entrar eram duas estátuas em tamanho natural descritas como “hombre y mujer hotentote”. Deste modo, o primeiro elemento visual que a

Sala de los Orígenes ofrecía era uma imagem que remete ao polêmico episódio da “Vênus Hotentote<sup>74</sup>”. Atualmente, estas estátuas encontram-se armazenadas na reserva técnica.

Ao lado estava uma vitrine de madeira e vidro dividida em duas partes e composta por três esqueletos montados de pé: do lado esquerdo duas espécies de orangotango e do lado direito um esqueleto humano, numa clara referência ao conhecido modo evolucionista de exibição de objetos (GONÇALVES, 2007; DIAS, 1994). Como continuação foram dispostas algumas estátuas: uma mulher branca com traços orientais, o busto em gesso do próprio Dr. Velasco, a estátua de pé de Agustín e uma estátua de um homem negro. Acima, na parede, estão afixados os quadros com as pinturas dos retratos do fundador do museu e de sua filha, Concha González, e ao lado da última estátua está uma pintura legendada como “cópia del cuadro titulado El negro pío”. Este quadro teria sido encomendado por um dos diretores do museu, Manuel Antón y Ferrándiz, retratando um homem negro que aparentemente sofria de vitiligo, sendo à época denominado “pío” os animais de cor escura com manchas brancas (MNA, 2010).

Na parede ao fundo exibiam uma múmia guanche deitada numa caixa de vidro semelhante à ossada de Agustín, localizada no centro da sala. Acima da múmia e afixadas na parede há quatorze máscaras mortuárias que integram uma coleção de trinta peças reproduzidas a partir de moldes do Museum für Völkerkunde em Berlim em 1906, apresentando as características físicas de diferentes povos como Indonésia, China, Havaí, Nova Zelândia, etc.<sup>75</sup> E na última parede há um painel explicativo sobre diferentes tipos de plantas e vegetais, além de um enorme armário de madeira e vidro com diversas prateleiras preenchidas por crânios, espécies vegetais e artefatos funerários. Por fim, há ainda mais um móvel envidraçado que guarda três bustos de gesso pintados: de um homem chinês, uma mulher oriental e um homem negro, como mais uma demonstração de “tipos de raças” humanas.

---

<sup>74</sup> Saartjie Baartman, Sul-africana, 1789-1815. Mulher africana que teve seu corpo exibido em mostras e feiras europeias no século XIX, como tendo formas exóticas. Seus restos mortais foram exibidos pelo Musée de l’Homme em Paris e em 2002 após solicitação do Presidente da África do Sul, Nelson Mandela, sua ossada foi devolvida pela França e sepultada em seu local de nascimento.

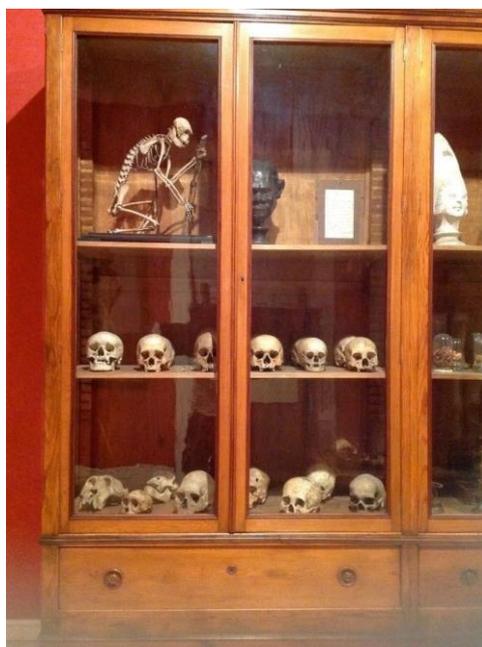
<sup>75</sup> Fichas DOMUS nº inventário CE10092. Disponível em: <<http://ceres.mcu.es/pages/Main>>. Acesso em: 9 mar. 2015.

Fotografia 13 - Quadro “El negro pío”, múmia guanche e máscaras mortuárias



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2015.

Fotografia 14 - Armário de madeira com esqueleto de símio e crânios humanos



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2015.

Os debates em torno da casa de Dr. Velasco, seus espaços domésticos e de trabalho, e as seguidas transformações pelas quais o museu e a antropologia passaram aparecem de certa forma na ambientação desta sala. O intuito de marcar a diferença visual entre este local e os demais consiste em apresentar a disciplina de modo historicamente delimitado, enfatizando alguns de seus aspectos mais contraditórios em relação à contribuição que vem oferecendo contemporaneamente. Nesse sentido, o MNA integra o conjunto de museus de antropologia europeus em funcionamento desde fins do século XIX e o período rememorado pela Sala de los Orígenes parece composto de ao menos duas temporalidades fundidas: o gabinete de curiosidades dos séculos XVI e XVII, relidos à luz da narração da “origem” dos museus, e o ambiente evolucionista de finais do século XIX, tendo seus espaços em grande medida como lugar da análise da cultura material de determinado grupo, com o objetivo de classificá-lo num rol que o agrupava ou diferenciava de outras populações dispersas pelo planeta. E ainda: esta proposta cenográfica articula e constrói novos entendimentos no presente para dar conta das demais salas e coleções apresentadas pelo museu.

## 2.6 - DE CORPO HUMANO A PATRIMÔNIO CULTURAL

O Museo Nacional de Antropología recebe cotidianamente a visita de crianças e adolescentes das escolas da região, acompanhadas de seus professores. Durante ao menos as últimas duas décadas o museu promoveu atividades educativas direcionadas a este público escolar que, ano a ano, retorna com novos estudantes. Entre eles parece haver uma expectativa comum quando se prepara a chegada ao museu: conhecer o famoso gigante que dorme numa das salas de exposição. “Agustín Luengo Capilla, 1849-1875 (26 años), 2,35m, Esqueleto humano. Extremadura. Grupo étnico: - , Materiales: hueso<sup>76</sup>”: são estes os principais dados biográficos deste homem que, conta-se, trabalhava num circo e foi procurado pelo fundador do museu com a oferta de dinheiro em troca de seu próprio cadáver para exibi-lo no museu antropológico:

Conocida su existencia por el doctor Pedro González Velasco, catedrático de Anatomía de la Universidad de Madrid, no paró hasta ponerse en contacto con él, ya que sus peculiaridades y rareza antropológicas hacían de su esqueleto un ejemplar muy codiciado. Ambos llegaron a un acuerdo. El Dr. Velasco pagó al “gigante” 3.000 pts. que en parte le dio en vida, y a cambio, mediante documento notarial, se

<sup>76</sup> Ficha DOMUS. Nº inventário: CE5417. Disponível em: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. Acesso em: 9 mar. 2015.

haría cargo de su cadáver. Este murió en Madrid el 31 de diciembre de 1875, a los 26 años, y con una estatura de 2,35 m. (MNA, 2010/2011<sup>77</sup>).

A apresentação acima citada encontra-se registrada nos materiais de apoio às atividades educativas, sendo transmitida aos visitantes adultos e crianças que visitam a Sala de los Orígenes. Embora seja uma informação amplamente difundida no cotidiano da instituição, Sanchez Gómez a contesta. Afirma que Agustín teria na verdade 2,80m em vida e que em 31 de janeiro de 1875 sua estátua teria sido transportada ao museu integrando a coleção junto ao esqueleto, depositado com o consentimento da mãe que o doou “para o bem da ciência”, conforme citação do próprio Dr. Velasco, segundo o autor (SANCHEZ, 2014).

Nos relatos sobre o museu conta-se que após a morte de Agustín, Dr. Velasco cobriu-o com gesso fazendo o molde de seu corpo que expôs como uma estátua revestida de sua própria pele, ao lado do esqueleto. Ainda hoje é possível conhecer os traços do rosto e do corpo da ossada que se vê ao lado<sup>78</sup>. Os relatos oferecidos pelos funcionários nas visitas guiadas contam que, devido a sua altura fora do considerado padrão pela medicina da época, Agustín teria sido diagnosticado com “acromegalia”, uma patologia caracterizada como excesso de produção do hormônio do crescimento.

A estátua produzida a partir do molde foi exposta nas décadas finais do século XIX e retornou a exibição pública em 1992 de frente para a caixa de vidro onde o esqueleto está montado. Este tipo de disposição espacial sugere que os ossos que se veem correspondem à imagem da estátua de pé, com os braços e parte das pernas rompidas, mas que tendo 2,35m é geralmente muito mais alta do que todos os visitantes, especialmente as crianças. Funciona como se a estátua permanecesse guardando seus ossos e os demais presentes na sala, já que olha fixamente para as estantes cheias de crânios à sua frente.

Numa das visitas de campo do ano de 2015 fui surpreendida pela escultura de Agustín exibida no *hall* central do MNA, cercada dos desenhos das crianças que visitam o museu e registram os objetos que mais atraíram sua atenção. Agustín é sempre um dos mais mencionados. Na pequena exposição organizada, a nova estátua produzida foi exibida ao lado de fotografias, placas de informações históricas e objetos que teriam sido seus pertences pessoais: um chapéu, uma bengala e um par de botas. A reconstrução da estátua foi parte de

---

<sup>77</sup> Ficha nº 1 - Sala de Orígenes del Museo.

<sup>78</sup> Embora a pele tenha desaparecido do acervo do museu.



A nova estátua foi exibida temporariamente no MNA para anunciar a criação de um museu dedicado ao “gigante” em sua cidade natal. Neste momento do trabalho de campo, a Prefeitura local já havia inaugurado uma sala provisória de exposições em comemoração aos cento e quarenta anos de falecimento de seu conterrâneo ilustre, na qual exibiam cartazes dos espetáculos do circo em que supostamente atuou e um boneco gigante<sup>80</sup> em sua homenagem. Longe de exibi-lo como nas feiras do século XIX, as iniciativas atuais parecem compactuar com a perspectiva “educativa” do museu moderno (BENNETT, 2005). Dentre as informações disponíveis nos painéis, havia o registro de que além dos objetos pessoais, o museu de Puebla de Alcocer receberia duas obras principais: a nova estátua produzida a partir de impressão 3D e os restos mortais do “gigante”<sup>81</sup>.

As botas exibidas fazem parte de uma história que se conta sobre a chegada de Agustín a Madrid em 1875, mesmo ano de seu falecimento, quando teria sido recebido pelo Rei Alfonso XII que o presenteou com este par de sapatos adaptado a seu tamanho. A exposição exhibe a reprodução da fotografia da ocasião onde está Agustín, sua mãe e o Rei, muito embora haja contestações sobre sua veracidade no que diz respeito tanto a imagem do Rei na referida fotografia<sup>82</sup>, quanto aos detalhes de informações sobre sua biografia anteriores a agosto de 1875, quando chega à Madrid (SANCHEZ, 2014).

De todo modo, essas refutações não parecem ter abalado o entusiasmo dos gestores do projeto, que produziram uma réplica da bota presente do Rei a Agustín e doaram ao MNA, que atualmente a exhibe ao lado de sua antiga estátua na Sala de los Orígenes del Museo. Além de relíquia em memória de Agustín, desde 2012 a bota tornou-se troféu: o Prémio Gigante Extremeño é outorgado a instituições ou personalidades da Extremadura com destaque no ano<sup>83</sup>.

Parece interessante como, mais de um século depois, Agustín torna-se patrimônio cultural de sua terra natal. O uso simbólico de seu corpo, seus pertences e sua biografia reascende a polêmica sobre os pedidos de repatriação de restos mortais requisitados por descendentes ou povos de origem das coleções, pondo em questão a propriedade dos corpos humanos guardados em museus e coleções privadas. Neste caso, mais que uma possível futura

---

<sup>80</sup> A “falla” ou “monumento fallero” são uns bonecos gigantes tradicionais na cultura popular espanhola, que desfilam pelas ruas representando personagens importantes. A festa das Fallas de Valencia foi registrada como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2012.

<sup>81</sup> Entretanto, essa informação foi negada pela direção do MNA.

<sup>82</sup> Sanchez Gomez em palestra no MNA em 3 de novembro de 2015.

<sup>83</sup> Os atuais cinco premiados podem ser conhecidos no *site* do projeto: <<https://agustinluengocapilla.com/premios/>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

solicitação por parte dos moradores de Puebla de Alcocer, o fato de Agustín *estar* em um museu de Madrid tornou-se motivo de orgulho, sugerindo que apesar de todas as acusações que recebem, os museus ainda desempenham um importante papel social que confere *status* diferenciado ao que exibem e às histórias que decidem contar.

Fotografia 17 - Antiga estátua de Agustín no MNA com sua ossada a frente e bota aos pés



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2015.

O esqueleto de Agustín pode render variadas perspectivas interessantes. Uma delas gira em torno dos debates entre corpo e objeto, na transformação de um homem e suas características particulares em foco do interesse médico e científico do século XIX (DIAS, 2004). De corpo humano a objeto científico, este esqueleto parece integrar um grupo de peças muito particulares, que não apenas fizeram essa transição no momento em que foram reclassificados, catalogados, estudados e expostos nas vitrines, mas permanecem transitando de um universo a outro, de acordo com o contexto em que uma ou outra parte de sua biografia é acionada.

A percepção sobre o caráter distinto dessa peça no MNA se deu inicialmente através das perguntas dos visitantes ao entrar no museu: questionavam aos vigilantes de sala onde estava o "gigante". Com a duplicação de sua estátua no *hall* central, reconheciam-no de imediato e dirigiam-se à Sala de los Orígenes já imaginando encontrar seu esqueleto. Ao contrário de outros crânios e partes de corpos exibidos pelo MNA, Agustín está longe de ser anônimo. Sua biografia, comprovada historicamente ou não, é parte fundamental do

estranhamento e interesse que causa. Parece curioso como estátua e ossada participam de uma dinâmica que lhes atribui interpretações quando considerados “materiais” que contam histórias daquela sociedade em finais do século XIX, transitando entre serem identificados como peça de museu em determinados momentos e como ser humano em outros.

Os mitos que circundam a presença dessa ossada no museu abordam a curiosidade pela anomalia humana, pela variação das formas e tipologia, o que o liga a outras peças da coleção expostas na mesma sala, como os exemplares de crânios deformados e as vísceras conservadas. O ambiente científico do século XIX é acionado a partir deste *homem-objeto*, abrindo caminho para a pesquisa sobre o universo conceitual do período, que articula as ciências naturais à antropologia física e ao evolucionismo. É curioso pensar que os objetos reunidos em torno de uma cenografia que remonta ao século XIX, ao passado do museu e da própria disciplina antropológica tenham eco no tempo presente: ao contrário desse interesse parecer algo do passado, ainda hoje o MNA é conhecido na cidade como o museu que guarda o esqueleto de um “gigante”, sendo Agustín um personagem conhecido e lembrado quando se fala no museu. Sua permanência numa sala de exposição que evoca memórias de cerca de cento e quarenta anos atrás parece funcionar como meio através do qual o museu permanece atual e interessante aos visitantes. De certa forma, a curiosidade mórbida pela anomalia tão explorada no século XIX permanece contemporaneamente em alguma medida.

As visitas dos grupos escolares confirmaram a especificidade deste “objeto”, pois não era incomum que alguma criança desmaiasse na sala que o abriga. Parecia curioso como atribuía-se a Agustín e às demais ossadas da Sala de los Orígenes a suposta capacidade de provocar desmaios nas crianças, fugindo inteiramente do ambiente “científico” que o espaço encenava. Da perspectiva sensitiva descrita pelos funcionários a partir das ocorrências de crianças e suas reações estranhas, outra chave de entendimento parte de Agustín e da Sala de los Orígenes, e conecta a suposta materialidade e cientificismo propostos a dimensões sobrenaturais. A relação entre morte e vida posta se torna evidente quando pensada a partir dos objetos como pessoas mortas em nova condição de peças de museu. De certa forma, aos *objetos humanos* era atribuída uma segunda vida, a vida de morto, com habilidades particulares ativadas por esse novo estado, pois, comentava-se, parecia muito estranho que justo naquela sala as pessoas mais “vulneráveis” sentissem-se mal.

Da mesma forma, os demais objetos que a compõem, como vasos, instrumentos, utensílios e máscaras, considera-se, tiveram *vidas* e também biografias anteriores à sua chegada ao museu. Pertenceram a pessoas e grupos, foram utilizadas socialmente e

produzidas a partir de materiais, técnicas, rituais e habilidades específicas. E a partir do momento em que passam a integrar uma coleção, são retiradas de circulação (GODELIER, 2007) e passam a formar um novo conjunto<sup>84</sup>.

Por um lado, corpos e partes de corpos que um dia foram pessoas com vida, assim como as que os observam de pé a frente das vitrines; por outro lado, objetos que também tiveram vidas contextuais em seus ambientes de origem. Ambos reclassificados e reunidos na mesma sala e no mesmo museu. Para além das possíveis vidas destes objetos antes e depois de tornarem-se peças de museu, tanto os corpos quanto as demais peças que remetem à morte ou aos seus rituais são por alguns encarados como detentores de algum tipo de vida sobrenatural, percebida em momentos específicos. Poder e agência dos objetos são pontos importantes para pensar essa suposta capacidade de reunir mundos diferentes no mesmo espaço, e parecem mediar as relações entre o visível e o invisível (POMIAN, 1990). Vida e morte através dos objetos conectam então ao menos três condições distintas: a vida antes do museu, a vida dentro do museu e a vida sobrenatural.

Durante a pesquisa de campo, uma ocorrência relativamente escassa suscitou o deslocamento conceitual das partes de corpos humanos exibidos na Sala de los Orígenes, indicando que a percepção dos visitantes alterava-se sob certas circunstâncias. Já comentamos sobre a visualidade desta sala opor-se às demais do MNA, embora também proponha que seus objetos sejam apreciados a partir dos mesmos códigos que os que ocupam os outros espaços, ou seja, espera-se que sejam vistos como peça de museu, ainda que corpos humanos. Assim, as ocasiões em que, por alguma variação meteorológica ou problemas técnicos, o ar condicionado provocava o aumento da temperatura interna na sala, imediatamente os presentes neste espaço entreolhavam-se como se percebessem algo diferente: o cheiro que os “objetos” exalavam trazia ao presente sua dimensão material de cadáver. A presença na sala tornava-se incômoda por parte dos visitantes e constrangedora por parte dos funcionários do museu. Rapidamente um vigilante de sala ou outro funcionário que passava por ali e sentia o cheiro tratava de avisar ao responsável por corrigir o problema. Com a temperatura mais baixa o odor desaparecia e a sala deixava de ser um “cemitério de luxo onde se enterra em pé<sup>85</sup>” (GIMÉNEZ, 2013, p.252) e voltava a ser um museu.

---

<sup>84</sup> Ver capítulo 5.

<sup>85</sup> Observações dos visitantes nos primeiros anos de funcionamento do museu no fim do século XIX, descritas pelo autor.

Este episódio ajuda a pensar nas formas de classificação as quais os objetos estão submetidos, e como eles parecem fugir dos enquadramentos propostos. Transformar corpos humanos em peças de museu admiráveis, em que o visitante seja capaz de examiná-las *naturalmente* como faria com qualquer outro objeto naquele contexto, é parte do trabalho de moldura que o museu cria através da cenografia e ambientação da sala. Daniel Miller (2013) comenta a suposição de Gombrich<sup>86</sup> sobre a obra de arte ao tratar da moldura, que afirma que quanto mais inadequada, mais visível; e sugere imaginar referências de pinturas contemporâneas emolduradas em douraduras barrocas como algo que seria muito estranho e portanto muito aparente.

O cheiro atribuído a restos mortais, apesar de muitas vezes tido como característico, pode conter inúmeras variações, e é parte fundamental do distanciamento e da evidência de impureza que circunda os lugares onde estão depositados os corpos (MEDEIROS, 2014). Evitá-lo, portanto, é essencial para que os “objetos” mantenham-se nesta condição. A ambiguidade desse estado de certa forma produz a sala e a memória dos gabinetes de curiosidades, frente à surpresa inicial dos visitantes e às práticas de manutenção, cuidando para que odores, deterioração, insetos e fungos indesejáveis não exponham sua materialidade. Garantir a estabilidade da moldura assegura a estabilidade da interpretação.

Em Mary Douglas (1991), a associação entre pureza e classificação torna-se mais evidente, pensada como um fenômeno de relação, um sistema. O tratamento de purificação e inibição do processo natural de putrefação dos materiais humanos, através das práticas de taxidermia empregadas pelo fundador do MNA, mas também dos métodos atuais de conservação e restauração intrínsecos ao aparato de funcionamento dos museus, organizam e classificam os “objetos” como objetos, repelindo tudo o que não for apropriado a essa condição (DOUGLAS, 1991).

Nesse caos de impressões efêmeras, cada um de nós constrói um universo estável no qual os objetos têm uma forma reconhecível, uma permanência e se situam numa perspectiva bem definida. Percebendo, construímos, aceitamos algumas indicações e rejeitamos outras. As indicações mais aceitáveis são aquelas que se integram no esquema em construção. Tratamos as indicações ambíguas como se devessem harmonizar-se com o conjunto. Há em nós uma tendência para rejeitar as indicações discordantes. Se as aceitamos, elas obrigam-nos a modificar a estrutura das nossas pressuposições. (DOUGLAS, 1991, p.31)

---

<sup>86</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. *O sentido da ordem*. São Paulo: Bookman, 2012.

A hierarquia dos sentidos (HARAWAY, 1989), acionando a visão prioritariamente em detrimento do olfato e demais, foi recurso amplamente utilizado pela biologia e pela anatomia conforme empregadas na segunda metade do século XIX, promovendo dissecação, embalsamento e mumificação como processos a serviço do “real” (HARAWAY, 1989), tornando visualmente humano um corpo sem vida. De volta à moldura, o conjunto de ferramentas acessórias à sala, que produz uma viagem no tempo estacionado em 1875, e as narrativas biográficas, tornando as ossadas expostas personagens, permitem que o sistema de classificações abrigue restos mortais como peças passíveis de serem exibidas, muito embora os museus de antropologia sejam alvos permanentes de acusações quanto à manutenção desses “objetos” em exposição nos dias atuais (L’ESTOILE, 2007).

## 2.7 - PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO DE CORPOS HUMANOS E SUA EXIBIÇÃO NOS MUSEUS DO SÉCULO XXI

O “gigante Agustín” divide a atenção dos visitantes da Sala de los Orígenes com outro personagem conhecido, a múmia guanche. Apesar de sua popularidade entre o público, era a múmia a *peça* mais delicada e mais protegida pelo MNA. Inmaculada Ruiz Giménez, conservadora do museu durante as últimas três décadas tornou-se a principal especialista na múmia guanche, tendo sido responsável por sua exibição e conservação na referida sala. Durante sua apresentação no seminário sobre as coleções do museu em novembro de 2015, comentou o caso de reclamação da múmia pelos canários, recuperando uma demanda com a qual o Museo Nacional de Antropología de Madrid lidava há cerca de quatro décadas e que teria desfecho muito em breve.

A curiosidade e o interesse pelas covas e múmias nelas depositadas nos territórios das Ilhas Canárias remetem a períodos posteriores à conquista e indexação do arquipélago por Castilha no século XV (NAVARRO, 2002). Os séculos XVIII e XIX produziram grande exploração arqueológica no Barranco de Erques, de onde a múmia guanche do MNA é originária. Esta teria sido recebida pelo museu em 1895 depois de passar pelo Real Gabinete de História Natural do Rei Carlos III (MNA, 2010).

Os pedidos de devolução da múmia às Ilhas integram um movimento mais amplo de valorização do patrimônio local, que inclui os restos mortais dos aborígenes da região que se dispersaram em coleções públicas e privadas na Europa, especialmente no Reino Unido (NAVARRO, 2002). A múmia guanche do MNA é frequentemente citada dentro do museu

como a melhor conservada existente na Espanha, e a esse argumento atribui-se o grande embate entre mantê-la exibida em Madrid ou transportá-la de volta para um museu canário. A conservadora alega que o traslado seria extremamente danoso à múmia e durante sua fala no seminário, apresentou uma série de características técnicas que de certa forma compõem a biografia do “objeto”. Inmaculada Ruiz suspeita que a mesma possa ter sido exibida de pé em algum momento de sua *vida* como parte de coleções, devido ao fio de arame que atravessa seu quadril, e detalhou o trabalho que tiveram ao longo das décadas em preservá-la. Comentou sobre os problemas que o museu enfrenta com peças frágeis como esta em que situações de intervenções urbanas bruscas afetaram diretamente a coleção, como nos bombardeios que a região sofreu durante a Guerra Civil ou nas obras do metrô. Daí enfatizou a minúcia do plano de sua futura acomodação no Museo Arqueológico Nacional, localizado cerca de dois quilômetros do MNA em Madrid. Assim tomei conhecimento da solução encontrada para a histórica requisição.

Nas reportagens noticiadas pela imprensa sobre o deslocamento da múmia de um museu a outro, é interessante observar as referências acionadas para dar a dimensão do cuidado e atenção dispensados (EFE, 2015): comentava-se que transportar a múmia guanche seria o equivalente a mover qualquer uma das duas obras de arte espanholas mais famosas no país, *Las Meninas*, de Velásquez (Museo Nacional del Prado), e *El Gernica*, de Picasso (Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia). Chamo a atenção para essa comparação pelo uso da arte (e destas obras de arte) como idioma mais acessível ao grande público leitor do jornal, pois aparentemente referir-se apenas à múmia não seria suficiente para dar conta o investimento técnico da operação.

É importante destacar ainda a relevância do Museo Arqueológico Nacional no contexto da cidade de Madrid. Trata-se de uma instituição de 1867, localizada na mesma zona que concentra grande parte dos museus da cidade<sup>87</sup>, com área de cerca de trinta mil metros quadrados inteiramente restaurada entre 2008 e 2014, tendo também sua exposição permanente reorganizada. O Museo Arqueológico reinaugurado dedicou parte da exposição às coleções espanholas classificadas a partir de suas regiões com pontos de interesse arqueológico. De acordo com as reivindicações publicadas pela imprensa, as Ilhas Canárias não estavam representadas adequadamente como território espanhol, o que gerou reclamações por parte do governo canário (MORENO, 2014). Diante de um enfático questionamento por

---

<sup>87</sup> Ver mapa dos museus no capítulo 2.

ter sido a única Comunidad Autónoma excluída da exposição (EFE, 2015), a solução encontrada parece ter sido um acordo entre museus, de modo a contemplar as reivindicações canárias de representação à altura de sua importância para a arqueologia espanhola, e ainda destacada sua condição oficial de território espanhol<sup>88</sup>. A múmia guanche e outros artefatos da coleção do MNA foram trasladados ao novo espaço destinado às Ilhas na exposição permanente do Museo Arqueológico Nacional em dezembro de 2015.

Fernando Estévez (2007) comenta sobre as múmias aborígenes das Ilhas Canárias e sua histórica apropriação como “souvenirs” de viagens, e o caráter de troféu da conquista colonial intrínseco a esse tipo de colecionamento. Sobre os pedidos de repatriação, Estévez analisa a ironia de terem sido tomadas como exemplares “exóticos” pelos europeus no século XVIII, diante da reivindicação contemporânea que mantém o intuito de exibição em museus antropológicos na ilha, embora com novo caráter:

Así que la momia viajó a la ida como souvenir colonial y, de vuelta, regresa como símbolo identitário. Se fue llevándose la diferencia, lo exótico y volverá, para utilizar una expresión de Arjun Appadurai, como una ‘repatriación de la diferencia’, como un vehículo para propia autoexotización de los canarios. Las momias guanches han estado expuestas en los museos de Europa y América como una muestra de lo exótico de Canarias; pero ya no se las podrá seguir viendo en esos museos, que han renunciado a presentar lo exótico. Por el contrario, serán los museos canarios los que, paradójicamente, expongan las momias para mostrar a los turistas que, efectivamente, somos exóticos (ESTÉVEZ, 2007, p.236-237).

No campo de debates sobre patrimônio as respostas dificilmente são uníssonas. No caso específico da múmia guanche foram diversos os valores atribuídos ao conjunto que a abrigava no MNA, causando estranhamento e repulsa que motivaram manifestações de apoio a seu retorno à Tenerife. Argumentos como sua exibição em local inapropriado “en pleno siglo XXI”, num museu dedicado à exposição de objetos das antigas colônias espanholas, ou pelo fato de estar alocada “entre símios” (LA OPINIÓN DE TENERIFE, 2010), numa referência às demais ossadas então exibidas na Sala de los Orígenes, marcam a trajetória desta solicitação que, ao que tudo indica, seguirá em curso. Os comentários de representantes do governo canário à solução de expressão da arqueologia do arquipélago no Museo Arqueológico não o isentam de responsabilidades sobre o trâmite que autoriza seu regresso às ilhas (MORENO, 2014). Importantes questões identitárias são acionadas através do corpo

---

<sup>88</sup> Enquanto outras regiões espanholas refutam a noção de pertencimento a um Estado único, como a Catalunha. Ver capítulo 4.

político (DIAS, 2004) das múmias guanche, e transparecem nas reivindicações sobre seu pertencimento, exibição dentro e fora das Ilhas Canárias, ou seu sepultamento.

A exibição de seres humanos vivos ou mortos na Europa teve seu auge entre 1851 e 1958 durante as grandes feiras e exposições universais e coloniais (BLANCHARD; BOËTSCH; SNOEP, 2011), num misto de exibição do “exótico” e do poder colonial, que buscava tipos “mais selvagens<sup>89</sup>” ou “mais estranhos”, algo como híbridos entre humanos e animais (BLANCHARD; BOËTSCH; SNOEP, 2011). Talvez seja possível pensar que a reprodução cenográfica do ambiente e do modo de vida das populações nativas das ex-colônias europeias, exibidas em parques e nos chamados “zoológicos humanos”, tenha impulsionado o movimento da própria disciplina antropológica de saída ao campo, no intuito de verificar *in loco* suposições difíceis de serem observadas nessas reduzidas montagens.

Atualmente, dado o caráter ambíguo e as posições contrárias à exposição de restos humanos em vitrines de museus, existem normativas que pretendem regular a manipulação deste tipo de “material sensível”. O Conselho Internacional de Museus, por exemplo, recomenda o cuidado especial com estas coleções, considerando dimensões afetivas, éticas e religiosas que devem ser levadas em consideração no momento de propor sua exibição:

6.7. Restos humanos e material de significado ritual: os museus que mantêm e/ou estão desenvolvendo coleções de restos humanos e objetos sagrados deveriam conservá-los em segurança e mantê-los cuidadosamente como sendo arquivos em instituições acadêmicas. Elas deveriam estar sempre disponíveis para pesquisadores e educadores qualificados, porém não para a curiosidade mórbida. Pesquisa sobre tais objetos, seu acondicionamento e cuidados precisam ser realizados de modo aceitável não somente para os colegas de profissão como para os de diferentes crenças, bem como para membros de uma comunidade em particular, como grupos étnicos ou religiosos. Apesar de, ocasionalmente ser necessário o uso em exposições interpretativas de restos humanos e outro material sensível, isso precisa ser feito com tato e com respeito pelos sentimentos de dignidade humana comum a todos os povos. (Código de Ética Profissional, Conselho Internacional de Museus - ICOM. 15ª Assembleia Geral do ICOM, Buenos Aires, 1986)

Verifica-se que as reproduções de gabinetes de curiosidades como a proposta pelo Museo Nacional de Antropología de Madrid organizam-se visualmente de modo a dar a perceber ao visitante seu propósito cenográfico, de ambientação dos primórdios da disciplina antropológica. Em nosso caso de estudos, ainda que os “objetos” em exibição tenham pertencido à coleção do Dr. Velasco no século XIX, o intuito de sua exposição atual parece

---

<sup>89</sup> Na Catalunha há o emblemático caso do “negro de Banyoles”, indivíduo de Botswana que permaneceu exibido numa vitrine no Museo Darder em Girona, até finalmente ser devolvido a seu país e sepultado no ano 2000.

bastante diverso. O MNA optou por narrar a origem do museu expondo o que resta das coleções do médico, apresentando-as classificadas como “antropologia física” e remetendo ao ambiente de pesquisa científica europeu. Sua persistência como recurso museográfico tem o objetivo pedagógico de apresentar aos visitantes o próprio museu e a história da ciência dentro do recorte de atuação de seu fundador, além de produzir o contraste com as demais salas e com a antropologia contemporânea.

No entanto, aparentemente os que interagem com esses objetos, em algumas circunstâncias reconhecem-nos como *ex-pessoas*, e lidar com “materiais” dessa natureza demanda uma série de elaborações, classificações e cuidados em sua manutenção cotidiana, que são observados pelos funcionários também com um duplo sentido. Esta percepção surge nos comentários que indagam o trânsito das peças entre serem objetos da coleção, que merecem conservação tanto quanto as demais, mas são também partes de corpos humanos, provocando reações curiosas por parte dos funcionários. Nesse percurso entre acionar uma ou outra classificação, surgem acusações diversas que atravessam os museus, seus planos e sua legitimidade de permanecer exibindo suas coleções.

O trabalho de ambientar a Sala de los Orígenes não se encerra na exibição de restos mortais humanos e animais. O MNA parece expor não só objetos que preenchem as antigas estantes de vidro e madeira, mas as próprias estantes. Isso significa que utilizar-se dos móveis e elementos visuais característicos dos gabinetes de curiosidades conduz a determinadas leituras daquele espaço e do conteúdo que ele apresenta. Se deslocados a outras salas serão reenquadrados em novas categorias, igualmente passíveis de críticas e acusações. Tudo indica que o período áureo, a “era dos museus” celebrada pela Sala de los Orígenes com suas memórias resgatadas do século XIX, dá ao público a oportunidade de aprender sobre como esta instituição teria sido fundamental para o desenvolvimento da ciência, talvez sugerindo que os museus antropológicos têm ainda importantes contribuições a oferecer.

A relação atual entre antropologia e museus transita entre embates e colaborações, depois de uma longa fase de afastamento no século XX, seguida da reaproximação da disciplina já nos anos 1980 (DUARTE, 1998; GONÇALVES, 2007), cobrando criticamente novas posturas diante das transformações nas pesquisas em desenvolvimento. A antropologia espanhola acompanha essa tendência, embora atravesse questões locais profundas que influenciaram a consolidação tardia da disciplina no país, e a formação de muitos de seus intelectuais no exterior (RUBIM, 2016). Como será apresentado na sequência, a atuação dos

antropólogos no campo museal espanhol não ocorre sem conflitos, possibilitando uma conjuntura favorável à análise de categorias que emergem deste contexto.

## **PARTE II - BARCELONA**

### **3 - CONTROVÉRSIAS NOS MUSEUS DE BARCELONA**

A segunda parte desta pesquisa pretende apresentar Barcelona, seus museus e o panorama de debates e disputas sobre atualização de coleções antropológicas reunidas prioritariamente ao longo do século XX dentro e fora da Espanha. Acompanhando as recentes controvérsias que articulam um museu de finais dos anos 1940 e outro recentemente inaugurado (em 2015), buscamos conhecer o processo de formação das coleções, os critérios e interesses dos colecionadores e conservadores que as mantiveram ao longo do tempo, e o ambiente de concepção dos museus em questão. Através de trajetórias que se cruzam e se afastam por décadas, os objetos parecem ter sido deslocados sob diferentes circunstâncias, sofrendo interpretações e classificações diversas na medida em que são escolhidos para serem exibidos ou guardados em determinados momentos.

Estes objetos, por sua vez, parecem contar histórias para além do propósito mais evidente oferecido pelos curadores nas exposições: são acionados como narradores de concepções de país e nação, considerando a Catalunha de hoje como um território que exalta forte marca identitária. Este aspecto será evocado no sentido de dar a compreender a dimensão da identificação com determinados signos, histórias e características compartilhadas entre os catalães, em curso na vida diária em Barcelona. Discorreremos sobre a presença por um lado de símbolos, bandeiras, celebrações e demais aparatos monumentais (GONÇALVES, 2002), e a forma como integram e influenciam as instituições estudadas. E por outro lado os elementos cotidianos da vida rural e urbana que ora compõem esse ambiente, ora agregam tantos outros atores divergentes e dissemelhantes. Compondo uma relação dialógica entre os gêneros de discurso (GONÇALVES, 2002), cada instituição abordada, e mesmo cada ocupante de determinadas funções no mundo dos museus, oferece uma narrativa que dialoga dirigida e/ou em oposição a um outro, num contínuo responder a enunciados previamente elaborados.

As contradições são parte indissociável no cenário de diferenciação do “outro”, seja ele originário de um passado colonial distante, seja ainda parte do imaginário sobre ser ou não espanhol. Estas e outras perspectivas refletem momentos que impulsionaram ou retraíram a concepção de museus e entidades dedicadas ao patrimônio em Barcelona, impactando nas considerações acerca de objetos e coleções disponíveis para contar histórias atentamente selecionadas. Trata-se de uma longa série de encaixes de personagens, instituições, funções e

tarefas dedicadas a estruturar formas de pensamento, ideais sobre si mesmo, modos de diferenciação e aproximação.

O trabalho em Barcelona concentrou-se em acompanhar o Museo Etnológico e o Museo de las Culturas del Mundo num cenário de conflitos que os envolveu nos últimos cinco anos aproximadamente. As controvérsias giram em torno das *mesmas* coleções quando interpretadas de diferentes maneiras por profissionais que levam consigo seus campos de conhecimento mesclados às biografias pessoais, familiares, políticas e profissionais. Pontos de vista conceituais tornaram-se rivais, medindo forças junto a seus pares para fazer valer suas reivindicações e negociar que tipo de interpretação estes museus deveriam ou não oferecer ao público e à cidade. Longe de restringir-se a um circuito limitado de profissionais diretamente implicados na composição dos museus, a polêmica alcançou os jornais de grande circulação, envolvendo intelectuais, políticos, artistas, além do conjunto de trabalhadores envolvidos no minucioso trabalho inerente ao funcionamento de um museu.

A pesquisa de campo na cidade possibilitou acompanhar parte do primeiro ano de funcionamento do Museo de las Culturas del Mundo e participar da reinauguração do Museo Etnológico de Barcelona. Tive a oportunidade de conhecer boa parte dos que estiveram diretamente vinculados a ambos os museus, realizar entrevistas, acompanhá-los em visitas às instituições e outros espaços, e conversar informalmente sobre o panorama deste campo de estudos e trabalho na Catalunha. Recompôr a sequência de acontecimentos que se desdobraram em conflitos e na constituição dos dois museus exigiu horas de gravações de entrevistas, pesquisa nos jornais locais do período e um longo exercício de encaixe de informações que se cruzavam no tempo. Este trabalho foi dificultado pela inexistência, na ocasião, de análises e reflexões escritas e publicamente acessíveis sobre o processo de chegada da Coleção Folch à Prefeitura de Barcelona e inauguração dos museus citados. Realizar pesquisa no calor dos acontecimentos tem o lado bom e o ruim: desperta em muitos o desejo de narrar sua versão da história, enquanto outros preferem o silêncio e o recolhimento.

Como será possível verificar nos capítulos seguintes, ainda que este pareça um conflito sem precedentes na região, dialoga com outros casos ocorridos dentro e fora da cidade, além da constante referência à França e os desdobramentos da museologia por lá desde finais do século XIX. As narrativas dos entrevistados levaram a pesquisa a percorrer o histórico de outras tantas coleções e museus na Espanha, citados em diversos momentos como referência para argumentos atuais, seja positivamente ou como acusação. E se articulam a um movimento mais amplo em andamento na Europa sobre os debates que visam reconfigurar os

museus de antropologia, pós questionamentos do próprio *status* da disciplina como campo científico legítimo (GODELIER, 2016). Passando pelos aspectos do colecionismo, objetos e memória, acusações pós-coloniais, até as divergências de concepções entre os limites da arte e da antropologia, esta segunda parte da pesquisa pretende discutir situações enfrentadas em campo à luz dos debates que convergem sobre os dilemas contemporâneos dos museus antropológicos.

### 3.1 - COLECIONANDO ARTE E ANTROPOLOGIA<sup>90</sup>

Os recentes debates sobre as renovações de museus antropológicos na Europa trazem aspectos conflituosos que organizam-se como argumentos na defesa ou acusação das posições assumidas pelas instituições. Talvez o caso mais emblemático das últimas duas décadas tenha sido a inauguração do Musée du quai Branly em Paris e todo o debate que o envolveu antes e depois de 2006 (LATOURE, 2007; L'ESTOILE, 2007; PRICE, 2007). Completados dez anos, as iniciativas que o motivaram e os resultados de suas inovações repercutem no campo de estudos sobre museus, e influenciam decisões sobre as visões adotadas. O modo de exibir posto em discussão no decorrer dos trabalhos para sua criação mantém o debate ativo ainda hoje, motivando novas instituições e respaldando argumentos contra e a favor das escolhas empregadas. Trata-se de desdobramentos contemporâneos de questões mais antigas que acompanham a museologia ao menos desde o século XIX.

A cautela quanto às classificações “artísticas” quando atribuídas aos objetos “antropológicos” foi apontada por Nélia Dias em sua pesquisa sobre o Musée du Trocadero no início do século XX em Paris (DIAS, 1991), ressaltando naquela época a distinção entre “arte” como aplicada às produções ocidentais, e um certo “instinct artistique” (DIAS, 1991, p.100), atribuído aos “selvagens”. Alice Conklin (2013) também atravessa o tema das reclassificações dos objetos nas trajetórias do Musée du Trocadero e do Musée de l'Homme nestas primeiras décadas. Para além da influência de George Henri Riviere e sua biografia mesclada ao mundo da arte francesa, o trabalho junto a Paul Rivet de repensar o primeiro museu, criar o segundo e também o Musée National des Arts et Traditions Populaires, trouxeram questões sobre com quem os museus se propunham a dialogar. Sob influência da

---

<sup>90</sup> Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, João Pessoa, 2016. Título inspirado no artigo de James Clifford “Colecionando arte e cultura”. Revista do Patrimônio, n. 23, 1994.

crescente popularidade das instituições norte-americanas, a modernização do modo de exibir coleções “exóticas” naquele período esteve impregnada do intuito de abertura dos museus a um público amplo, em detrimento da exclusividade do interesse dos “especialistas do passado” (CONKLIN, 2013):

While anyone could visit the existing ethnographic collections at the Trocadero, in practice this institution remained the preserve of elites, as did the primitive art exhibitions that became increasingly successful in the 1920s. Meanwhile older museums across Europe were becoming, like their American and Soviet counterparts, more rationally organized and more democratic in aspiration (CONKLIN, 2013, p.267).

As opções entre direcionar as exposições ao público especializado ou ao público leigo, privilegiar a abordagem "estética" ou "científica", estiveram em questão nesse contexto assim como outras escolhas tomadas por antropólogos e museólogos dentro e fora da Europa. De acordo com Stocking Jr. (1985) é difícil identificar um momento da história entre antropologia e museus em que a relação não fosse problemática em algum sentido. Saindo do contexto francês, da mesma forma os debates entre Franz Boas e o General Pitt-Rivers sobre os métodos de exibição dos objetos revelam as peculiaridades das interpretações produzidas pelos museus etnográficos desde a virada do século XIX. Stocking Jr. trata do método aplicado em Oxford a partir da linearidade da exibição dos objetos, numa perspectiva de gradação de escalas de evolução, de modo a enfatizar a forma e a função das peças. Enquanto nos EUA, Boas e sua proposta de contextualização buscavam preservar as múltiplas funções e significados do objeto, numa perspectiva relativista (STOCKING JR., 1985). O curioso, ainda de acordo com o autor, seria verificar a frustração de ambas as propostas, considerando que o museu é mais que um depositário de teorias aplicadas aos objetos. Possui dinâmica própria de interação com coleções e públicos.

As referências a tempos e lugares variados são boas na medida em que auxiliam a compreender debates há muito presentes no mundo da antropologia. No entanto, não são aqui tomados exemplarmente ou categoricamente simétricos, pois o ambiente de Paris dos anos 1930, ou ainda dos Estados Unidos e Inglaterra na virada do século, não são comparáveis às reivindicações que o campo dos museus vem recebendo especialmente após os anos 1980. A atualização do debate nos dias de hoje parece subverter os posicionamentos, exigindo dos museus produções inovadoras para dar sentido às coleções e museus com passados coloniais. Uma das propostas correntes, e que seria adotada em Barcelona, integra a dinâmica da

oposição entre os campos da arte e da antropologia. Estes assumem posição entre a defesa da produção artística não ocidental, requerendo lugar às tradições a ela vinculadas; e os que questionam a aplicação da estética como conceito universal (WEINER, 1994; INGOLD, 1996; CAMPBELL, 2010). Sem mencionar o contraponto dentro da própria história da arte em manter a prerrogativa da tradição artística ocidental. Isso significa que também historiadores da arte posicionam-se de forma heterogênea sobre o tema.

Além do Musée du quai Branly, outros tantos museus europeus têm enfrentado críticas, recebido solicitações de devolução de patrimônios às suas regiões de origem, e fechado as portas para repensar a trajetória de exibição de representações do “outro” desde o período colonial. À força das pressões sofridas, mesmo as formas de narrar o “nós” têm sido postas à prova, exigindo dos museus o trabalho de reconstituir interpretações e muitas vezes reposicionar coleções inteiras. Interpretar “esteticamente” objetos etnográficos tem sido uma das soluções adotadas como atualização necessária aos museus antropológicos, embora não seja a única e sequer a mais empregada. Fabien Van Geert (2014) traz um panorama amplo de importantes museus europeus, perseguindo o “multiculturalismo” como categoria organizadora das coleções hoje, e demonstra variadas opções às quais os museus têm recorrido, sem no entanto passarem alheios às críticas, não importa a opção acatada.

Em Barcelona, nos últimos cinco anos, pesquisadores e museólogos acompanharam a controvérsia em torno da Coleção Folch, um conjunto de objetos imersos numa polêmica que envolve dois museus da cidade, um dedicado à "antropologia" e outro à "arte". Mais especificamente, um à "etnologia" e o outro às "artes extraeuropeias". As origens da coleção indicam argumentos que atualmente aparecem no debate sobre as opções envolvidas na concepção de dois museus, e que convergem em termos conceituais até certo ponto. Quando ambas as disciplinas acadêmicas são reclassificadas pelos atores envolvidos, delimitando *status* e esferas de atuação através do reposicionamento dos objetos, o conflito emerge oferecendo uma série de elementos interessantes para pensar o crescente esforço de atualização de coleções adquiridas nos tempos coloniais.

### 3.2 - COLEÇÃO “DE COLECIONISTA”

[...] a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador (BAUDRILLARD, 2009. p.99).

A Coleção Folch é conhecida entre pesquisadores, colecionadores e demais atores do campo museológico na Catalunha como um conjunto de objetos “extraeuropeus” reunidos entre 1952 e 1976 por Albert Folch, empresário e membro de uma das tradicionais famílias catalãs. Folch desenvolveu interesse por colecionar objetos bastante variados ao longo da vida, influenciado talvez pela herança recebida de seu pai: uma importante coleção de minerais. Segundo alguns comentadores<sup>91</sup>, durante o serviço militar na então África colonial espanhola nos anos 1940, Albert Folch teria iniciado sua coleção de “objetos exóticos”. Stella Folch, a herdeira que conecta-se com esta pesquisa, detem a conhecida Coleção Folch, objetos etnológicos da África, Ásia, América, Oceania e Espanha.

A história da formação desta coleção está fortemente atrelada a outros dois importantes personagens da pesquisa: August Panyella, fundador do Museo Etnológico de Barcelona (MEB) em 1949, e Eduald Serra, escultor e colaborador do MEB, que nos anos da abertura do museu retornava do Japão depois de uma temporada de mais de uma década (HUERA, 1993). Os três realizaram expedições por todos os continentes em conjunto e separadamente, tendo Folch patrocinado algumas delas, articulado compra de objetos a partir de outros colecionadores fora da Europa ao museu e a sua própria coleção, apoiado e influenciado decisões e escolhas de seus colegas na composição das coleções. Durante a pesquisa de campo realizada em 2015 e 2016, a origem simultânea de duas coleções, uma privada e outra pública, constituídas pelos mesmos personagens foi bastante presente na narrativa de meus interlocutores. Comenta-se que a parceria entre Folch e Serra rendeu a constituição de um grande acervo para o qual buscavam objetos semelhantes durante as viagens, embora o colecionista tivesse interesse prioritariamente “artístico”, enquanto seu colega coletava objetos de cunho mais “antropológico”.

Tomo “artístico” e “antropológico” como categorias empregadas por meus interlocutores, personagens centrais na concepção do Museo de las Culturas del Mundo (MCM) e reabertura do Museo Etnológico de Barcelona (MEB) em 2015, compreendendo tratem-se de classificações que adquirem funções simbólicas que por sua vez estruturam seu emprego mais pragmático e cotidiano (GONÇALVES, 2007). Os objetos em questão sofrem permanentemente processos de transformação social que, como analisa Gonçalves (2007), demarcam identidades e não só separam categorias como as organizam polarizadas, o que nos dá pistas para compreender as ambiguidades e variações das interpretações que acumulam.

---

<sup>91</sup> Ver ROMA, Josefina; VALLS, Agustina. El museu de la Fundació Folch. Revista d'etnologia de Catalunya, 1998, n. 13. p.149-152.

Empregadas de forma a classificar lados opostos da divergência que envolveu ambas as instituições, são categorias que definem posicionamento conceitual e ideológico na medida em que agrupam profissionais de um ou outro lado da disputa. Assim são também classificados os dois museus: o primeiro deles como “mais artístico” (MCM) e o segundo “mais antropológico” (MEB), sendo que critérios como visibilidade pública e interesse por parte do governo local parecem determinar certa hierarquia entre as definições. No cenário do conflito, “artístico” tem *status* mais elevado que “antropológico” em alguns momentos, especialmente quando se trata do volume de investimentos financeiros atribuídos a iniciativas classificadas desta forma; enquanto o contrário ocorre no que se refere a um suposto maior comprometimento intelectual e social do “antropológico” sobre o “artístico”, conforme será descrito. Por hora, é importante acentuar que parte do argumento da criação de um museu *acusado* de “estético” a partir de uma coleção etnográfica de origem externa à Europa se legitima pelo interesse “artístico” de seu colecionador no momento da aquisição dos objetos. Algo como se o fato de Albert Folch ter sido um colecionador de “arte” corroborasse a decisão de exibir seus objetos a partir desta chave interpretativa (apesar de que ninguém defende que o Museo Etnológico de Barcelona retome a interpretação que oferecia nos anos 1950 quando seu nome era Museo Etnológico y Colonial).

Se as disputas contemporâneas remetem seus argumentos às origens da coleção e às possíveis intencionalidades de seus colecionadores, faz-se necessário investigar em que sentido colecionar inscreve-se como prática no Ocidente. Krzysztof Pomian (1984), na busca por definir coleção, enfatiza seu aspecto de separação temporária ou definitiva do circuito de atividades econômicas. Os objetos tornam-se preciosos, passam a receber tratamento especial e local específico de exposição ou acondicionamento, mas especialmente, são destituídos de seu uso, levando à problemática do aumento de seu valor de troca sem valor de uso (POMIAN, 1984).

Outro autor, Igor Kopytoff (2008), explora mais detidamente essa dimensão da atribuição de valor, analisando a “biografia das coisas” e os processos de mercantilização. Ainda que restritas à circulação não comercial, as coleções são submetidas a perguntas semelhantes às mercadorias e às próprias pessoas: investiga-se a natureza de seus *status* em determinada época ou contexto, mudanças de seus usos com o passar do tempo, sua *carreira* e reconhecimento como tendo um ou outro significado/identidade (KOPYTOFF, 2008). Nesta linha, uma das herdeiras de Albert Folch, Stella, em palestra no Museo de las Culturas del Mundo, comentou sobre as primeiras aquisições de seu pai e Eduald Serra em viagem,

avaliando que os objetos naquela época não eram "tão bons" quanto são hoje, pois não eram tão antigos, estudados ou exibidos quanto são atualmente. De maneira análoga, em entrevista realizada em campo, a especialista responsável pela Sala de África do mesmo museu comentou alguns aspectos que tornariam aqueles objetos "valiosos" nas próximas décadas, no sentido de serem reconhecidos e respeitados pela rede de museus, coleções e profissionais que a integram. Considera que as coleções recentemente apresentadas em Barcelona poderão ser "descobertas" por curadores, colecionadores, especialistas e demais interessados, o que promoverá sua circulação em empréstimos a exposições, estudos específicos e mais uma série de atividades que comporão sua "biografia" (KOPYTOFF, 2008) e impactarão no seu valor de troca.

Mais que retirar os objetos da escala comercial e alça-los a preciosidades, os colecionadores os instituem como mediadores de uma nova totalidade. Organizam, rearranjam, reposicionam o acervo e adquirem mais peças como se o mundo estivesse presente de modo ordenado em cada uma delas (BENJAMIN, 2008). Nas palavras de Walter Benjamin "este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural" (BENJAMIN, 2008, p.241). No sentido particular atribuído pelo colecionador e, no limite, dentro de sua aspiração, os objetos compõe a completude de que trata Benjamin. E esta será desmembrada e reclassificada à medida que escapa à sua observação e tratamento, sendo por outros reinserida em novas ordenações.

Os valores atribuídos atravessam as coleções e alcançam as pessoas. O ato de colecionar pode trazer prestígio ao colecionador quando os objetos testemunham seus gostos pessoais, capacidades intelectuais, riqueza ou generosidade (POMIAN, 1984). Ainda de acordo com Pomian, despertam interesse de outros em apropriarem-se deles, movimentando todo um mercado negro de roubos e vendas, ou em ter acesso através de um museu somente para apreciá-los esteticamente e conhecê-los histórica e cientificamente.

Nesse sentido, parece interessante pensar a mudança de *status* conferida ao objeto ao entrar no museu e integrar a rede de relações dentro de um sistema de múltiplas interpretações, que trabalha não apenas o objeto isoladamente, mas em conexão com outros a seu lado. O que quero sugerir a partir desses autores é que reclassificações, reembaralhamentos e novas interpretações constroem os objetos, as coleções e os museus, assim como constroem as próprias pessoas, direta e indiretamente, acionadas pelo circuito.

O colecionamento de objetos por dois entusiastas do conhecimento das culturas não europeias contribuiu, cada um a seu modo, para a seleção de patrimônios que formariam a coleção privada da família Folch e o museu público (Museo Etnológico de Barcelona). A distância que hoje inscreve Folch e Serra em campos conceituais estritos e, conseqüentemente, o acervo que constituíram, parecia mais tênue na ocasião das colaborações:

A partir del vínculo con el Museo Etnológico, y con un interés especial por el arte y las culturas antiguas, Folch ya no solo viajaba por su cuenta (...), sino que también trabajó de manera altruista en el proceso de adquisiciones para el Museo, hasta el punto de ser un expedicionario habitual más, de hacer donaciones importantísimas y de sufragar parte de los gastos de las expediciones. De hecho, el nivel de colaboración entre Folch y el Museo Etnológico en muchos de los viajes que organizaron juntos fue tal que a veces la línea que separaba dónde empezaban y dónde terminaban las aportaciones de unos y otros era difusa (PASCUAL I MIRÓ et al, 2015, p.113).

Para a gestão de seu acervo, Albert Folch constituiu uma fundação privada em 1975 em Barcelona como uma instância jurídica que pudesse dar conta da necessária organização dos objetos. Stella Folch acompanhou seu pai nesse trabalho, ficando responsável por ele após sua morte em 1988. Ao longo dos anos, a Fundação Folch constituiu-se como um museu privado recebendo grupos de visitantes previamente agendados. De acordo com a Sra. Folch<sup>92</sup>, a criação da Fundação foi essencial para atender a demanda de classificação dos objetos trazidos em tantas viagens. O que também permitiu refletir sobre a diversidade da coleção composta de peças “muito boas” e outras não tão antigas ou consideradas pelos especialistas em arte como de segunda categoria. No entanto para ela, que aprendeu a amar cada um dos objetos com seu pai, todas são iguais em termos sentimentais, muito embora os sentimentos também ordenem e classifiquem as coisas sobre as quais dedicam atenção.

Esta foi uma consideração repetida inúmeras vezes durante sua palestra no Museo de las Culturas del Mundo, onde hoje a Coleção Folch está exposta. Destacou sua decisão de manter reunidas as peças “sem valor artístico” ou que não entrariam num “museu de primeira linha” porque cada conjunto rememorava a trajetória de seu pai e os lugares por onde passou; e que se trata de uma “coleção de colecionista”, referindo-se a motivação por reunir aquele acervo por paixão aos objetos.

Como na análise sobre a coleção de Eduard Fuchs por Walter Benjamin (2010), enquanto os objetos encontram-se reunidos a critério do colecionador, as combinações

---

<sup>92</sup> Conferência apresentada no Museo de las Culturas del Mundo em 17 de setembro de 2015.

possíveis revelam novas interpretações, dado o caráter mesmo de um circuito privado. Para Benjamin (2010), a ordenação “socialmente menos problemática e cientificamente mais útil” produzida pelos museus enquanto ambiente público, desperdiça as possibilidades de descobrir ordenações como quando nas mãos do colecionador. Numa tentativa de esclarecer que a Coleção Folch, além de atender aos critérios privados de seu pai também serviria a um uso público, Stella Folch enfatizou que não fizeram viagens para coletar quaisquer objetos, sem critério ou conhecimento, mas que produziram filmes e constituíram uma biblioteca, demonstrando sua coerência com o novo propósito.

A Sra. Folch contou a um público de rostos amigos e interessados que seu pai procurava comprar “objetos vivos”, dos lugares, e não através de marchands ou de outros colecionistas. Algo como se adquiri-los em seu local de origem garantisse *alma* ao objeto, como se este viesse impregnado do lugar, das pessoas e da cultura de origem, diferente de uma peça comprada em leilão. Essa autenticidade subjetiva talvez se aproxime de um tipo de *hau* do objeto transmitido (MAUSS, 2003), que traz consigo algo que é parte de seu antigo dono, e que compromete o novo guardião a retribuir de alguma forma. Ideia esta que se articula a seu desejo de preservar, manter e defender das críticas todos os objetos reunidos por seu pai, inclusive os pouco considerados no mercado de arte. Stella Folch parece deixar em segundo plano a autenticidade em sua definição mais utilitária dos discursos do patrimônio, de continuidade entre um objeto, uma pessoa ou uma situação à sua origem: “L’authenticité d’un artefact résulte de la continuité à la fois substantielle et stylistique entre le moment présent et celui de sa fabrication” (HEINICH, 2009, p.239). O ato de manter “vivos” os objetos foi afirmado como motor da decisão de abrir a coleção particular à cidade como num desejo de compartilhar com os visitantes a admiração que as peças produziram em seu pai e nela mesma.

Em condições bastante diversas, porém com perspectivas semelhantes, Angela Mascelani (1999) comenta o encantamento pelos objetos vivenciado pelo colecionador francês Jacques Van de Beuque em viagens pelo Brasil. Este sensibiliza-se pela destreza na produção das peças de cerâmica que se tornariam tão conhecidas como parte de sua coleção de mais de cinco mil objetos de arte popular brasileira. Sem, no entanto, a pretensão de compor todo este acervo, o colecionador põe-se em contato com sua descoberta, repensa seus conceitos sobre a arte da tradição europeia e adquire os objetos como quem conserva parte do ambiente de sua confecção. Como se o *hau* que acompanha as peças (MAUSS, 2003) trouxesse algo do contexto, da vivência e da atmosfera que as envolvia.

Stella Folch fala a partir de um ponto de vista determinado, como colecionadora ou como guardiã da coleção do pai. Esse lugar permite que ela abstenha-se de opinar ou justificar a decisão tomada pela gestão municipal de Barcelona entre os anos de 2011 e 2012 sobre o local exato onde seus objetos seriam exibidos, tendo em vista que o plano inicial seria expô-los no Museo Etnológico, e não no recém-criado Museo de las Culturas del Mundo. Meus interlocutores do MEB comentaram sobre sua notável satisfação com a recepção das peças pelo museu, após a assinatura de um acordo com a Prefeitura, como numa volta para casa, uma vez que a conexão entre os Folch e o Museo Etnológico articula a origem de ambas as coleções. Interessante observar que a “casa” para a qual os objetos retornavam era um museu europeu, quando outras leituras poderiam interpretar que o local de origem na África ou na Ásia seriam “casa” legítima dessas relíquias.

Ao mesmo tempo, em sua palestra, demonstrou-se orgulhosa e igualmente satisfeita com a exposição no Museo de las Culturas del Mundo da forma como é hoje apresentada ao público. Por fim, declarou o desejo de que seus descendentes possam ver “viva” a coleção de seu pai. Apesar de aparentemente conferir maior importância aos objetos com esse *hau*, a colecionadora comentou que no tempo de seu pai foram feitas compras também em condições muitas vezes adversas, ocasiões em que Albert Folch adquiria todo um conjunto “não tão bom” por seu interesse em apenas algumas peças, quando seu dono não as venderia separadamente. É interessante como sua classificação dos objetos passa por outra ordem de critérios: apesar de reconhecer, do ponto de vista da história da arte, que algumas peças seriam “de qualidade inferior”, defende a coleção com argumentos sensíveis, justificando sua decisão de organizar a palestra no MCM sobre a relação “humana” da coleção, referindo-se ao vínculo que unia seu pai aos objetos, e que também a une. A coleção traduz-se analogamente na relação entre pai e filha, entre a filha e sua expectativa de conexão com seus descendentes, entre memória familiar e coletiva.

De certa forma, a herdeira é a personagem mediadora das esferas em disputa nos dois museus através de sua coleção, e talvez justo por reconhecer-se como tal, sua fala siga direção oposta à controvérsia, optando pela dimensão emocional do usufruto da coleção.

A intenção de manter as peças “vivas”, segundo Stella Folch, estaria sendo cumprida na medida em que a coleção passa a interagir e dialogar com seu entorno. Ponto este em que considera o Museo de las Culturas del Mundo uma casa perfeitamente adequada para este fim, estando numa rua de intenso trânsito de público e a frente do Museo Picasso, onde num futuro

próximo prevê a esperada parceria que recomponha o ambiente de inspiração das vanguardas artísticas do início do século XX através da "arte tribal".

A relação da cidade com o artista Pablo Picasso enaltece as ocorrências que a ele se relacionam: ruas onde instalou seus estúdios, o café Quatre Gats para o qual pintou o cardápio em 1899, a Carrer Avinyó e as mulheres, os amigos artistas e intelectuais que o cercavam. Localizar-se à frente de seu museu confere prestígio à Coleção Folch, tanto do ponto de vista da valorização de um possível vínculo conceitual, que articula a obra *Les demoiselles d'Avignon* (1907) à Barcelona e à Sala de África do MCM, como o dar-se a conhecer aos inúmeros visitantes do Museo Picasso.

Na trajetória dos campos da arte e da antropologia, a ligação entre Picasso e as coleções “exóticas” do Musée du Trocadero por volta de 1906 em Paris corrobora a coerência da aproximação valorizada em Barcelona. De acordo com James Clifford (2008), no século XX a relação entre surrealismo e etnografia alimentou-se da ruptura com os conceitos predominantes até então de “arte” com A maiúsculo, e “alta” e “baixa” culturas, dissolvendo hierarquias que formulariam as concepções que se seguiram em ambos os campos do conhecimento. A “descoberta” de outros modos de pensar a representação, a estética e a expressão revelavam diferentes sistemas simbólicos alheios à tradição europeia (ROJO, 2012).

Na perspectiva da constituição do Museo de las Culturas del Mundo em Barcelona em 2015, evocar esse passado das disciplinas funciona como uma das leituras possíveis que legitimam a apresentação dos objetos coletados fora da Europa numa interpretação inédita em museus públicos na Catalunha. O esforço em *defender* o MCM das críticas recebidas desde o anúncio de sua criação recupera o nexo entre arte e antropologia no intuito de fundamentar essa opção, em detrimento da proposta inicial de exibição das peças no Museo Etnológico de Barcelona.

A Coleção Folch chega ao grande público catalão através de uma cessão por vinte anos prorrogáveis, assinada por Stella Folch e pela Prefeitura de Barcelona de mais de duas mil peças de todas as partes do mundo, celebrada em 2011. O anúncio da parceria divulgada pela Prefeitura na ocasião informava que o MEB iniciaria um processo de remodelação para acolher a coleção, enfatizando a oportunidade de reunir num mesmo espaço coleções “etnográficas” e “artísticas”: “El Museu Etnològic custodia uns objectes que històricament formen part o van ser adquirits conjuntament i que, per tant, constitueixen un mateix corpus

temàtic des d'una perspectiva científica i antropològica”<sup>93</sup> (INSTITUT DE CULTURA DE BARCELONA, 2011).

Neste mesmo anúncio a Prefeitura divulgou o plano de remodelação do museu a partir de uma reforma necessária no edifício inaugurado em 1973<sup>94</sup>. Previa-se a reorganização da área interna no subsolo do museu, onde hoje está a reserva técnica aberta ao público, e também um terraço panorâmico que não foi executado, além de modificações de acessibilidade e estrutura concluídas. Neste ínterim, a Coleção Folch foi armazenada no museu em obras e iniciaram-se os estudos de avaliação e catalogação do acervo.

De acordo com meus interlocutores do Museo Etnológico, eles trabalhariam com a perspectiva que já vinham adotando anteriormente para o projeto de remontagem da exposição, a qual denominava-se “Catalunya en el món i el món a Catalunya”<sup>95</sup>. Este termo faz referência à linha conceitual escolhida pelo MEB para expor as coleções “etnológicas” em conexão com as “de culturas”:

Teníamos por escrito: ‘Catalunya en el món i el món a Catalunya’. Cuando con Pep (Fornés) inventamos una cosa hace ocho años casi, era una exposición que pasaba por Cataluña, iba hacia a Salamanca, al Museo de America y acabava en Austrália. Un bonito viaje. Y las personas veían un objeto en Cataluña que se repetía en Salamanca, se repetía en Marruecos y se repetía en Austrália. Y en una hora o hora y media de visita (...) Te lo dicen los objetos! Usted ha visto un objeto en Cataluña y el Austrália que es ‘al mateix’. Ha visto usted a Cataluña la sextfolia, en Cataluña, en Salamanca, en Marruecos... (...) ‘Quien perd els orígens perd la identitat’. Y estamos en este principio. Quien eres, eres gracias a quien ha sumado. Ha sumado 1300 años de Al Ándalus, ha sumado 500 años de relación con America... En America Latina hay muchas cosas gracias a los catalanes, y los catalanes tenían dinero gracias a America Latina<sup>96</sup> (Enric Miró, entrevista concedida a autora em fev. 2016).

<sup>93</sup> O Museu Etnológico custodia objetos que historicamente integraram ou foram adquiridos conjuntamente e que, portanto, constituem um mesmo *corpus* temático desde uma perspectiva científica e antropológica (tradução nossa).

<sup>94</sup> O Museo Etnológico de Barcelona foi inaugurado em 1949 e sempre ocupou o mesmo terreno, embora o edifício tenha sido reconstruído nos anos 1970.

<sup>95</sup> Catalunya no mundo e o mundo na Catalunya (tradução nossa).

<sup>96</sup> No trecho citado, o entrevistado mistura frases em castelhano e em catalão, hábito bastante comum aos catalães: “Tínhamos por escrito: ‘Catalunha no mundo e o mundo na Catalunha’. Quando com Pep (Fornés) inventamos uma coisa há quase oito anos, era uma exposição que passava pela Catalunha, ia a Salamanca, ao Museo de América e acabava na Austrália Uma viagem bonita. E as pessoas viam um objeto da Catalunha que também existia em Salamanca, e no Marrocos e na Austrália. E com uma hora ou uma hora e meia de visita [...]. São os objetos que te contam! Vocês viram um objeto que é o mesmo na Catalunha e na Austrália. Vocês conhecem a sextfolia (imagem de uma planta de seis folhas) na Catalunha, em Salamanca, no Marrocos [...] Quem perde as origens perde a identidade. Nós trabalhamos com este princípio. Você é o que é graças aos que se somaram a você. Somaram 1.300 anos de Al Andalus (em referência ao período de presença muçulmana na Península Ibérica), somaram 500 anos de relação com a América [...] Há muitas coisas na América Latina graças aos catalães, e os catalães tinham dinheiro graças a América Latina (tradução nossa).

Deste princípio exposto por Enric Miró, responsável pela difusão e atividades educativas do Museo Etnológico ao longo de décadas, é possível observar o intuito da comparação e de proporcionar surpresa aos visitantes ao identificarem os *mesmos* objetos produzidos por diferentes povos de vários continentes. Com isso, pensavam transmitir além do pressuposto comparativo da antropologia, a dimensão de “humanidade” das quais os objetos eram tanto testemunhas como provas, de alguma maneira. Miró comentou os casos de dúvidas e até indignação de visitantes do museu com a conclusão sugerida pela visita, de que os europeus compartilhavam elementos, ideias e importantes aspectos culturais com outros povos do mundo, tidos anteriormente como “selvagens”.

Para além, notam-se alguns pontos importantes da proposta que desenvolveram nos anos anteriores, desde a entrada de Josep Fornés como diretor do museu em 2008: expor objetos que demonstrem e incentivem o diálogo da Catalunha com as culturas com as quais a região relacionou-se no passado e mantém relações no presente. Enric relatou outros tantos casos de exposições itinerantes e participações do museu em eventos para explicar-me como funcionava a “metodologia” do museu. Quando questionado sobre como então o MEB se preparava para receber e exibir a Coleção Folch, Enric explicou que a renovação passaria por esse trabalho já em andamento, e o plano seria classificar os objetos através dos cinco continentes, considerando a Catalunha e sua relação com os países e grupos representados.

Portanto, a expectativa do campo museológico de Barcelona a partir do anúncio desse documento à imprensa seria conhecer a coleção através da exposição de longa permanência a ser montada no Museo Etnológico, depois de uma reforma para adequação das peças, conforme condição da colecionadora. De acordo com ex-funcionários do museu, em sua história recente o MEB sofreu com a falta de prestígio junto aos administradores públicos que passaram pela Prefeitura de Barcelona. Todos afirmaram que o investimento na reforma do edifício não se realizaria se não fosse a ocasião da recepção destes objetos. O museu então preparava-se para redesenhar a mostra e promover alterações no prédio quando uma mudança de planos redefiniu os rumos da instituição.

### 3.3 - OBJETOS EM TRÂNSITO: DA ANTROPOLOGIA À ARTE

Ao receber a Coleção Folch, o Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), órgão de cultura da Prefeitura, contratou alguns profissionais especialistas para avaliarem os objetos e produzirem um primeiro documento informativo. Esta análise não restringiu-se à Coleção

Folch, embora o objetivo fosse compreender a dimensão da coleção e considerar suas oportunidades de exibição. Os especialistas envolveram-se também no estudo sobre as coleções públicas do Museo Etnológico de Barcelona, sendo acompanhados por conservadores e funcionários do próprio museu neste trabalho.

Tive a oportunidade de entrevistar dois desses especialistas: Elena Martínez, que num primeiro momento esteve dedicada às coleções de objetos da África e Oceania (esta última posteriormente passaria aos cuidados da Cambridge University através de seu Anthropology and Archaeology Museum); e Ricard Bru, especialista em arte japonesa que acompanharia a análise e catalogação dos objetos da coleção da Ásia, junto com o idealizador do futuro Museo de las Culturas del Mundo, Josep Lluís Alay. Ambos relataram o extenso trabalho de descoberta e classificação dos objetos, tanto da Coleção Folch quanto do MEB, muitos deles sem dados e informações suficientes, sendo necessária a consulta a especialistas estrangeiros que colaboraram nesta fase. Nesse trabalho encontraram objetos que nunca haviam sido exibidos, alguns por eles considerados de grande “qualidade”. Em entrevista<sup>97</sup>, Ricard Bru analisou que a criação do novo museu (MCM) permitiu que Barcelona tivesse acesso a patrimônios públicos que nunca haviam sido exibidos e que, em sua perspectiva, permaneceriam ocultados não fosse o esforço de sua concepção.

É fundamental destacar que os profissionais convidados eram, em sua maioria, historiadores da arte, o que entende-se que desde este início já havia a intenção de interpretar os objetos atrelados a este campo de estudos, ainda que talvez não exclusivamente. Nas entrevistas, os especialistas referiam-se aos objetos utilizando categorias classificatórias como “bons”, “de qualidade”, “especiais”, “de bom nível” e também consideraram critérios como seu valor de mercado, sua antiguidade, autenticidade, unicidade e raridade. Sua avaliação e posterior seleção de peças a serem expostas, portanto, partiu de uma análise que tomava a coleção como objetos de “arte extraeuropeus”, ainda que os depoimentos dos funcionários do Museo Etnológico demonstrem que não coincidiam plenamente com esta classificação. O resultado da análise, então, apontou para o atendimento satisfatório de critérios relevantes para o ICUB em seu projeto de dar visibilidade a uma grande coleção privada que se reunificava às suas origens junto à coleção pública do MEB.

---

<sup>97</sup> Em 30 de novembro de 2015.

A Coleção Folch é então requalificada: antes adequada a ser exibida em um museu tradicionalmente dedicado à disciplina antropológica, ganha novo *status*, alcançando maior prestígio quando considerada capaz de sustentar a criação de um “museu de arte”.

O período em que ocorre a recepção da coleção pelo Museo Etnológico e a posterior avaliação e classificação dos objetos coincide com a confirmação do esvaziamento das duas casas góticas localizadas lado a lado na Carrer Montcada, rua central do turístico bairro do Born. O anúncio da saída de dois museus que ocupavam estes espaços encaixou perfeitamente à demanda de um local mais adequado para a construção do novo museu de “arte primitiva”, e localizá-lo em frente do Museo Picasso parecia a oportunidade de criar um importante espaço de arte na cidade.

Todas as pessoas com as quais conversei sobre a criação do Museo de las Culturas del Mundo mencionaram as mesmas circunstâncias para sua plena realização: o comodato da Coleção Folch com a Prefeitura, a saída do Museo Barbier-Mueller da Casa Nadal e a transferência do Museo Textil y de la Indumentària do Palácio Marqués de Llió para compor o Museu del Disseny. A esses três fatores consensuais somam-se a avaliação dos especialistas de que a Coleção Folch, considerando alguns acréscimos necessários de peças do MEB e de outras coleções privadas da cidade, estaria em condições de propor um novo museu, e a observação de que o Museo Etnológico de Barcelona não teria espaço físico suficiente para a exibição dos objetos da forma como se planejava.

O Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino foi inaugurado em maio de 1997 em Barcelona, a partir da cessão temporária à Prefeitura da coleção dos suíços Monique e Jean Paul Barbier-Mueller, sendo seu equivalente em Genebra o museu precursor na exibição de “arte primitiva” na Europa, em 1977 (CASAS; PÉREZ, 2009). Os objetos foram exibidos no Palácio Nadal de arquitetura medieval que passou por restauração para abrigar as peças, permanecendo neste local por cerca de dezesseis anos. Entre 2010 e 2011, a fundação suíça manifestou interesse na venda da coleção à cidade com um valor superior ao que o município estaria disposto a investir, de acordo com as notícias publicadas na ocasião nos jornais locais, o que resultou no fechamento do museu e posterior leilão de suas obras em Paris (na casa de leilões Sotheby’s, em 22 e 23 de março de 2013).

Já o Museu Tèxtil i d’Indumentària preparava-se para reorganizar-se temática e espacialmente desde o ano 2003, quando passou a compor uma instituição junto com o Museu de les Arts Decoratives e o Gabinet de les Arts Gràfiques de Barcelona (VENTOSA, 2010). O

projeto do Disseny Hub Barcelona<sup>98</sup> em 2007 na Plaza de les Glòries previa a junção destas variadas coleções públicas afins num mesmo espaço expositivo, plano plenamente concretizado em 2012, quando o Museu Tèxtil i d'Indumentària por fim deixou o Palau Marqués de Llió na Rua Montcada.

Em 26 de outubro de 2012, cerca de um ano e meio depois de assinado o comodato entre os Folch e o MEB, a Prefeitura anunciou à imprensa a criação do Museo de las Culturas del Mundo nas duas citadas casas, já com detalhes bastante precisos sobre seu plano de montagem. O documento informa sobre o objetivo de situar Barcelona entre as “grandes cidades europeias”, reafirmando seu caráter de “capital cultural” através da apresentação e difusão das coleções da Ásia, África, América e Oceania:

El patrimoni artístic i cultural dels pobles no occidentals és avui un element fonamental per a desxifrar les claus de la modernitat i del món del segle XXI. L'evolució de l'etnografia al llarg del S.XX ha transformat el sentit d'aquest tipus de museus, i els ha convertit en una valuosa contribució a la creativitat i a l'excel·lència artística de les grans ciutats europees i nord-americanes. És precisament la trajectòria d'institucions similars al Museu de Cultures del Món que Barcelona construeix avui la seva pròpia proposta. Es tracta d'una nova iniciativa cultural que posa Barcelona i Catalunya en relació amb el món i, per tant, eixampla la dimensió internacional de la capital del país, Barcelona<sup>99</sup> (AYUNTAMENT DE BARCELONA, 2012, p.2).

As críticas que seriam expostas a partir de então, originadas nos antropólogos das universidades da cidade, abordam elementos importantes do que consideraram visões inadequadas e antiquadas da proposta feita pelo ICUB, tanto para a criação do MCM quanto às decisões sobre o futuro do MEB. Como será tratado na sequência, foram posições bastante enfáticas que resultaram no desligamento dos antropólogos consultores e convidados a opinar em diferentes fases da execução do projeto. No entanto, o trabalho de campo indicou outros pontos de análise interessantes que talvez mereçam mais atenção, e que relacionam-se à naturalidade com que os catalães tratam questões que permeiam a vida no “país”.

---

<sup>98</sup> Este edifício tornou-se o complexo “criativo” de Barcelona. Abriga os museus citados dentro do que hoje se chama Museu del Disseny, além de outras três instituições: o FAD - Foment de les Arts i del Disseny, o BCD - Barcelona Centro de Diseño, e a Biblioteca El Clot - Josep Benet.

<sup>99</sup> O patrimônio artístico e cultural dos povos não ocidentais é hoje elemento fundamental para decifrar as chaves da modernidade e do mundo do século XXI. A evolução da etnografia ao longo do século XX transformou o sentido desse tipo de museu, convertendo-o em uma valiosa contribuição à criatividade e à excelência artística das grandes cidades europeias e norte-americanas. É precisamente a trajetória de instituições similares ao Museu das Culturas do Mundo que Barcelona constrói hoje sua própria proposta. Trata-se de uma nova iniciativa cultural que põe Barcelona e Catalunha em relação com o mundo e, portanto, amplia a dimensão internacional da capital do país, Barcelona (tradução nossa).

Um dado permanente para um estrangeiro que vive em Barcelona é a *internacionalização* da cidade. É difícil desprezar a presença de turistas de todas as partes do mundo durante o ano inteiro e o impacto dessa assiduidade no cotidiano local. Em grande medida, os museus e demais instituições da cidade são confrontados com essa frequência permanente de estrangeiros (turistas, moradores temporários e imigrantes), seja pela cobrança de aumento de público, contabilizando o número de turistas ao ano, seja na preocupação em oferecer atividades a esses frequentadores. Há um largo debate público sobre as opções que a capital catalã fez nas últimas décadas para projetar-se internacionalmente, e os museus e centros culturais são parte intrínseca deste projeto de cidade (MARTÍN-BARBERO, 2003; KUNZMANN, 2004; CAPEL, 2007). Os argumentos sobre seus motivos e resultados subsidiam livros, pesquisas e teses que consideram as transformações urbanas de modo enfático, especialmente a partir da escolha de Barcelona como cidade olímpica para os jogos de 1992<sup>100</sup>. O chamado “modelo Barcelona” encontra nos antropólogos, sociólogos, urbanistas, historiadores e demais pesquisadores críticos atentos, que mantém-se em diálogo com a população local nos bairros, festas e demais esferas da vida social catalã.

Nesse sentido, no mundo dos museus e demais instituições culturais da cidade, sejam eles públicos (do Ayuntamiento ou da Generalitat) ou privados, é comum ler informações que destacam a posição de Barcelona entre as demais “grandes capitais europeias”, já como parte delas ou aspirando a tornar-se. Essa requisição permanente de um *lugar* vem acompanhada de uma série de outras questões que passam pela profunda consideração de que a Catalunha é um país com origem bastante delimitada num tempo histórico, definido por um idioma próprio e que atualmente está sob centralidade administrativa da Espanha. Tudo funciona como se o mundo devesse tomar ciência deste fato.

Assim como em outras iniciativas na Catalunha, o Museo de las Culturas del Mundo reverbera essa expectativa e desenha-se de modo a ocupar um espaço no *hall* dos maiores museus de arte “exótica” e antropologia da Europa e Estados Unidos. O documento acima citado elenca uma série de museus que serviram de inspiração, muitos dos quais foram reiterados pelos meus entrevistados, como Musée du quai Branly, Musée Guimet, British Museum e Metropolitan Museum of Art. Entende-se que a desistência em exibir a Coleção Folch no Museo Etnológico e criar o MCM tenha contado com um forte componente de

---

<sup>100</sup> Ver: DELGADO, Manoel. *La Ciudad Mentirosa - fraude y miséria del 'modelo Barcelona'*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007; MORAGAS, Miguel; BOTELLA, Miguel (eds.) *1992-2004 Barcelona: l'herència dels jocs*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona - Centre d'Estudis Olímpics, 2002.

visibilidade internacional que o museu pretendia galgar, daí os demais fatores como localização privilegiada e “interpretação estética” dos objetos favorecerem essa escolha.

Portanto, em outubro de 2012 um largo trabalho de avaliação, catalogação e análise dos objetos já tinha sido feita, pois o documento aponta inclusive o desenho da museografia pretendida para as casas, no intuito de informar sobre a necessária reforma dos dois palacetes góticos que consumiriam boa parte do tempo e dos recursos investidos na criação do museu. No documento há previsões de montagem que, percebe-se, foram alteradas ao longo da execução do plano, como a localização da exposição da África no terceiro andar (atualmente localiza-se no térreo), mas é possível afirmar que a essência do que viria a ser o museu já estava apontada naquele momento. Já previa-se inclusive a exposição temporária *Escriptures - símbols, paraules, poders* que de fato realizou-se junto com a inauguração do museu nos primeiros meses de 2015. Dentre os objetivos divulgados estava o reconhecimento de personalidades que trabalharam pela preservação e manutenção das obras, como Albert Folch, Eduald Serra e August Panyella, os já citados colecionadores e colaboradores do MEB. Destacam-se também os objetivos de apresentar as diferentes culturas do mundo através de seu legado artístico e material; a proposta de discurso multidisciplinar que envolvesse arte, antropologia, história, filologia, religiões, linguística, geografia e filosofia; e o intuito de potencializar o desenvolvimento socioeconômico da cidade através da oferta turística e cultural (AYUNTAMENT DE BARCELONA, 2012).

Apesar de citar o Museo Etnológico como instituição que contribuiria com sua coleção para a montagem da exposição de longa duração do Museo de las Culturas del Mundo, os planos para esse museu não constam do documento. Também não trata da decisão de deslocar de um museu a outro a Coleção Folch, nem explica se outra parte dela seria exibida no MEB, como inicialmente previsto. Apesar das declarações oficiais e extraoficiais sobre o intuito de diálogo multidisciplinar do ICUB em relação ao novo museu, o ocultamento das decisões sobre o futuro do MEB e as orientações a ele oferecidas ao longo desta gestão municipal apontam os primeiros indícios do que se configuraria como um conflito nos meses seguintes.

### 3.4 - O PONTO DE VISTA DO MEB

Nos primeiros meses do trabalho de campo, tive a oportunidade de conhecer o diretor do Museo Etnológico de Barcelona, Josep Fornés. Personagem polêmico e bastante conhecido entre seus pares ingressou no museu em 2003 e tornou-se diretor em 2008, tendo atravessado

todo o período de negociações sobre o ingresso da Coleção Folch, a assinatura do comodato e as transformações que se seguiriam. Quando o conheci em 2015, o MEB havia reinaugurado a exatos dois meses e em nossa primeira conversa ele comentou sobre as alterações que gostaria de fazer nas exposições, o que pareceu um contrassenso tendo em vista o pouco tempo de inauguradas.

Os relatos das entrevistas com atuais e ex-funcionários do museu informam sobre a orientação expressa que o MEB teria recebido diretamente do ICUB após a decisão de criação do Museo de las Culturas del Mundo a partir da Coleção Folch. Limitado às suas antigas coleções, o MEB deveria restringir sua abordagem sobre “outras culturas” e concentrar-se num plano de montagem e de atividades voltado à cultura catalã prioritariamente. Esta determinação teria limitado o espectro de relações do museu inclusive com outras instituições, como no exemplo citado por Enric Miró em entrevista: a interrupção de um projeto com o Museo de la Musica em 2013 que pretendia filmar e oferecer uma mescla de músicas dos “países de parla catalana<sup>101</sup>”, como Catalunha, Valencia e Mayorca, e as regiões que os influenciaram culturalmente como áreas do Magreb e do Mediterrâneo.

Vale ressaltar que de 2011 a 2015 o Museo Etnológico de Barcelona permaneceu fechado ao público para as reformas previstas nas condições definidas para a recepção da Coleção Folch. O MEB então teria redefinido seu plano museográfico para atender à demanda do ICUB de priorizar as coleções catalãs em seu novo desenho de exposições. Algo como uma tentativa de afastar a possibilidade de existirem dois museus “de culturas” na mesma cidade. Ainda que um de “arte” e outro de “antropologia”.

Apesar da relatada discordância da direção do MEB em relação às escolhas de seus superiores quanto ao destino da Coleção Folch, ao que tudo indica, a controvérsia se instaurou no momento em que a imprensa local difundiu o rumor de que haveria alguns problemas em relação à decisão tomada. Os jornais catalães noticiaram a publicação de um manifesto assinado por cerca de oitenta professores e pesquisadores da Universitat de Barcelona, denunciando o desmantelamento do que havia de mais “valioso” no acervo do MEB para composição do MCM, e sua redução ao “folclorismo” de um museu sobre tradições, festas e costumes catalães, além de acusações de “fundo ideológico” (SAVALL, 2014), numa referência ao nacionalismo catalão vigente.

---

<sup>101</sup> Países com o idioma catalão.

O manifesto *Barcelona i el museus com a pessebres*<sup>102</sup> foi publicado pelo Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials (GRECS) da Universitat de Barcelona em dezembro de 2014, grupo composto em sua maioria por antropólogos e sociólogos, alguns deles ex-colaboradores do Museo Etnológico. O texto aborda questões centrais do debate internacional sobre a revisão histórica dos museus de antropologia europeus a partir da descolonização da África e Ásia na segunda metade do século XX. Comenta a origem desses museus criados como instrumento da propaganda e exaltação à empresa colonial, e o que considera duas linhas atuais de debates a respeito: a primeira, uma autorreflexão e até autoincriminação por parte dos museus sobre sua criação e consolidação; e a segunda, a indecisão de responsáveis políticos e técnicos sobre o tema, que leva as instituições à paralisia.

Quanto ao MEB, as acusações foram dirigidas à Prefeitura de Barcelona, através do ICUB, de que estaria produzindo a “coisificació de la cultura i identitat catalanes”<sup>103</sup> no novo plano museográfico. Tudo isso à revelia de sua direção e funcionários, espoliando o museu de suas coleções “exóticas”, a maior parte proveniente de países que integraram o império colonial espanhol, como México, Peru, Marrocos e Guiné Equatorial. Concluem que, portanto, restaria ao MEB exibir as coleções do antigo Museu d’Arts, Indústries i Tradicions Populares<sup>104</sup> como exemplares das culturas catalães, “seja lá o que isso signifique”. O manifesto expõe ainda as dificuldades do trabalho cotidiano do Museo Etnológico, como a formação inadequada de seus funcionários, o baixo orçamento, os obstáculos arquitetônicos do edifício hexagonal e urbanísticos da localização do museu na montanha de Montjuïc.

Há que se destacar que o GRECS é formado por pesquisadores interessados em acompanhar criticamente as transformações urbanas da cidade, e produzem análises de grande circulação no meio intelectual, cultural e jornalístico de Barcelona, especialmente através das assinaturas de Llorenç Prats<sup>105</sup> e Manoel Delgado<sup>106</sup>. Nessa linha, denunciam a recorrente reclamação dos museus de médio e pequeno porte sobre a cobrança de rentabilidade

---

<sup>102</sup> O documento em idioma original pode ser visto nos anexos deste trabalho.

<sup>103</sup> Coisificação da cultura e identidades catalães (tradução nossa).

<sup>104</sup> O atual MEB narra sua origem a partir das coleções do Museo Etnològic i Colonial (1949) e do Museu d’Arts, Indústries i Tradicions Populares (1942).

<sup>105</sup> Professor titular de Antropologia Social da Universitat de Barcelona, conselheiro do Programa de Pós-Graduação em Gestão do Patrimônio Cultural da Universitat de Barcelona, autor de seis livros sobre antropologia, patrimônio, cultura material catalã, tradição e cultura popular.

<sup>106</sup> Professor titular de Antropologia da Religião da Universitat de Barcelona e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Espaço e do Território, autor de onze livros sobre cidade.

econômica e das estatísticas de visitantes, segundo o documento, fruto do impulso neoliberal dominante na Barcelona pós-olímpica.

Quanto ao Museo de las Culturas del Mundo, evidenciam a semelhança ao processo de criação do Musée du quai Branly em Paris frente aos protestos dos departamentos de antropologia franceses e à satisfação dos marchands de arte, criando um museu voltado ao turismo de massa e à dimensão estética dos objetos, como se “o ato de contemplação devesse ser independente de suas condições de produção e apropriação”<sup>107</sup>. Acusa-o de acrítico e de “consagração do exotismo superficial” ao gosto das elites catalãs, que ocultaria a experiência colonial contida nessas coleções. Por fim, classifica a proposta de exibição da cultura material catalã no Museo Etnológico de Barcelona como “de presépio”, referindo-se ao uso de uma definição de cultura engessada e “folclórica”, sem diálogo, conflito ou negociação.

A partir da publicação do manifesto, a imprensa ampliou a repercussão para além dos círculos acadêmicos, colhendo declarações de antropólogos e museólogos contra e a favor dos referidos projetos de museus. O impacto produzido, apesar de relativizado por alguns pesquisadores da própria Universitat de Barcelona, foi comentado por alguns entrevistados colaboradores do Museo de las Culturas del Mundo, que inclusive acusaram o diretor do Etnológico e alguns antropólogos de terem usado sua boa influência no meio jornalístico para difundir críticas ao novo museu. Nesse ambiente o MCM preparava sua inauguração para o dia 7 de fevereiro de 2015.

Um dado central da controvérsia sobre estes dois museus trata do curto tempo de criação do Museo de las Culturas del Mundo, aproximadamente dois anos. As explicações sobre como tudo aconteceu, como comentado, tinham sempre início com a narrativa sobre a Coleção Folch, cada interlocutor com sua interpretação do processo, o que significa que, aparentemente, a ideia de criação de um novo museu só passou a existir depois que essa negociação avançou. Por sua vez, os entrevistados tanto por parte do MCM quanto do MEB analisam que a negociação teve ressonância apenas a partir da chegada de um novo grupo político à frente da Prefeitura de Barcelona em 2011.

Brevemente, Barcelona foi governada pelo Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC) – que na Espanha é chamado de PSOE – por muitos anos consecutivos, desde as primeiras eleições pós-redemocratização da Espanha. Em 2011 esse cenário mudou com a vitória do partido Convergència i Unió (CiU), modificando os profissionais que ocupavam posições de

---

<sup>107</sup> Tradução nossa.

liderança e com poder de decisão nas áreas da Prefeitura, talvez com mais sensibilidade a uma proposta como a de Stella Folch, de acordo com a especialista em arte africana Elena Martínez em entrevista.

A partir da decisão da criação do museu, o tempo de execução do projeto foi breve, da grande reforma de restauração das casas à definitiva montagem dos objetos para inauguração. Para além das críticas sobre as opções conceituais do Museo de las Culturas del Mundo, é notável como este grupo de profissionais conseguiu levantar um museu desse porte num período tão curto, ainda que com o montante de recursos que tiveram à disposição (que tem peso considerável na crítica que recebeu) e o bom fluxo interno para tomada de decisões. A mesma Elena Martínez chamou atenção para o processo de criação do Musèe du quai Branly de cerca de vinte anos, do lançamento da ideia pelo então Prefeito de Paris, Jacques Chirac nos anos 1990, passando pela criação do Pavillon de Session no Musèe du Louvre em 2000, e inauguração do museu em 2006. Ainda de acordo com meus interlocutores, a data concreta das eleições municipais na Espanha, em 24 de maio de 2015, definiu o ritmo da concepção do museu, e de fato seu resultado alterou mais uma vez os planos.

Meu contato com Josep Fornés no Museo Etnológico de Barcelona durante a pesquisa de campo reafirmou a expectativa sobre seu posicionamento crítico quanto ao MCM. De fato, considera que “perdemos o museu de culturas, mas conseguimos salvar o etnológico”, referindo-se especificamente às questões metodológicas e conceituais da concepção de ambos os museus. Sua posição durante esse processo de cerca de quatro anos aparentemente esteve bastante clara, pois meus interlocutores do MCM sempre citavam-no ao relatar as dificuldades de relacionamento com o MEB. O direcionamento do trabalho conduzido por Fornés demonstra que os objetos são interpretados a partir de outros critérios: mais “antropológico” seria a definição corrente entre os entrevistados, embora na universidade também encontremos críticas a suas iniciativas.

Assim como Enric Miró em entrevista, Fornés explicou seu modo de trabalho no museu. Chama de “antropologia aplicada” o esforço em responder através dos objetos aos problemas que considera centrais para o debate sobre a Catalunha contemporânea, o que entende ser sua relação com passado e presente, passando por temas “incômodos”, como o próprio define:

Un museo de antropología que de verdad actúe como un museo de antropología suele ser incómodo. Aquí, en Japón, en Alemana, en México, en Estados Unidos. Si un museo de antropología habla de arqueología no hay problema, si habla de historia

no hay problema, si un museo de antropología habla de estética, de arte, no hay problema. Cuando un museo quiere tener como objeto de estudio la realidad social dinámica y cambiante, conflictiva y problemática, con todos los aspectos de los márgenes sociales y culturales, aquí viene el problema. Este museo ha tenido muchos problemas porque ha ejercido de museo de antropología (Josep Fornés, entrevista concedida a autora em 10 fev. 2016).

Sua percepção do que deve ser um museu que detém coleções etnográficas é bastante estrita. Considera um insulto a apropriação de objetos extraeuropeus produzidos em contextos específicos e exibidos em museus ocidentais com forte tradição colonial, interpretados como arte à moda europeia. Josep Fornés não está sozinho em seu posicionamento ácido em relação às formas de interpretação de objetos coletados em tempos coloniais. Grandes museus dentro e fora da Europa veem-se atualmente cercados de acusações, solicitações de repatriamento de patrimônios e questionamentos sobre a legitimidade em deter e expor coleções (KARP; LAVINE, 1991; AMES, 1992; SLEEPER-SMITH, 2009).

James Clifford nos anos 1980 já apontava para a perspectiva de diálogo com as populações originárias na recomposição de museus antropológicos, como as experiências que observou no Canadá (CLIFFORD, 1999). Reclassificados como “zonas de contato” no sentido de conformarem-se como tempo e espaço de junção de sujeitos separados geograficamente e historicamente (CLIFFORD, 1999), os museus viram-se tensionados a organizarem-se para redefinir seus rumos a partir das críticas decorrentes da descolonização. Redes como o International Committee for Museums and Collections of Ethnography (ICMCE) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), e projetos financiados pela União Europeia como a Red Internacional de Museos de Etnografía (RIME), que se desdobrou na rede Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage (SWICH), reúnem seus profissionais sobre a temática. Buscam repensar o futuro dos museus etnológicos, considerando inclusive se para eles haveria futuro possível (ROIGÉ et al, 2008), diante da avalanche de reivindicações recebidas e também da variedade de respostas dadas por museus e intelectuais. As iniciativas desenvolvidas pelas instituições constituem por si mesmas um farto campo de pesquisa para antropólogos, museólogos e demais profissionais interessados nas atuais transformações no mundo dos museus.

Os dados de campo da pesquisa na Espanha apontam para o que poderia ser chamado de *incômodo* em relação aos museus e coleções que detém objetos produzidos em períodos coloniais. Apesar das instituições espanholas reiterarem a perspectiva de que a data de coleta dos objetos indicaria que nesta ocasião grande parte de suas regiões de origem já seriam

autônomas, são frequentes as acusações de espólio colonial proferidas especialmente por visitantes. Importa menos a forma como são expostos, o período ou em quais reais condições os objetos foram coletados. Há uma *sensação incômoda* de que o que o museu apresenta é espólio colonial e portanto ilegítimo.

Inúmeras vezes observei pessoas comentando entre si sobre a afronta de ter “objetos roubados” nos museus estudados. Os comentários, em geral, apareciam de forma íntima, ditos ao colega ao lado e especialmente na saída dos museus. Em geral, vinham acompanhados de outras opiniões mais amplas sobre a exposição visitada, no sentido de terem gostado ou não do que viram. Não era incomum ouvir relatos de pessoas maravilhadas com as peças exibidas e ainda assim refletirem criticamente sobre as condições de sua retirada do país de origem. Daí o *incômodo* em relação ao que se via, pois não se tratavam de comentários especializados com conhecimento mais profundo sobre datas, nomes de colecionadores e biografias de objetos. Funcionava como uma suspeita de que haveria algo de brutal na aquisição daquelas peças.

A questão central deste tipo de crítica é que elas são difusas, em larga medida não se materializam em uma petição ou reivindicação organizada. Justo por não se tratar de uma solicitação formal de um grupo constituído chamo de *incômodo*. Observei diferentes formas: pessoas que pareciam ter ligação direta com algum grupo cujos objetos estavam expostos; questionamentos sobre o modo como o objeto está exibido ou como chegou até o museu; manifestações públicas de desconforto sobre as relações coloniais desproporcionais; até pessoas que não se afligiam com um objeto em particular, mas em ver este tipo de peças deslocadas de seu local de origem sendo exibidas num museu europeu. Nesse sentido importava menos se a forma de exibir era “antropológica” ou “artística”, ou se o objeto possuía registro formal de compra recente. Estes dados parecem significativos para as instituições, mas muito pouco para os visitantes. Através das opiniões de alguns deles, a sensação que pareciam transmitir era de ilegitimidade.

Em certa medida, esse *incômodo* perpassava também alguns funcionários dos museus. A relação dos trabalhadores com os objetos revelou outra ordem de interação, muito mais íntima e atenta a perspectivas sensíveis, especialmente os profissionais que os manipulam diretamente. Muitos esquivavam-se dos temas sobre requisição por países e grupos externos à Europa, mantendo o foco nas dificuldades de conservação e manutenção em situações tão adversas quanto o traslado a um lugar distante ou mesmo questões jurídicas da devolução. Algo como se o objeto não fosse “aguentar” tamanha mobilização. Mas havia qualquer coisa

na fala dos profissionais que apontava para o desconforto em relação a certas interpretações concedidas pelos museus. Nesse sentido, os três museus estudados, cada um a seu modo, pareciam trabalhar ponderando as implicações desse cenário amplo de conflitos acerca dos objetos.

De volta à Barcelona, ao que parece, a inabilidade do diálogo do ICUB em relação ao Museo Etnológico e aos demais críticos produziu dissonâncias não contornadas a tempo, precipitando divergências que se tornariam ainda mais evidentes com o anúncio de apresentação à imprensa do novo museu. A conjuntura de discordância que envolve os agentes implicados na exibição de coleções “exóticas” contemporaneamente, de grupos indígenas a chefes de Estado, reforçou o cenário conflitivo e expôs a desarticulação dos atores locais. No que se refere à adequação da metodologia e do plano de trabalho que vinha sendo desenvolvido em Montjuïc e o que a nova gestão pretendia para a Carrer Montcada, o isolamento de ambas as instituições parece ter sido a solução temporária adotada.

### 3.5 - UM NOVO MUSEU PARA BARCELONA

Por fim, a inauguração do novo Museo de las Culturas del Mundo (MCM) teve boa repercussão nos jornais locais e entre o campo dos museólogos e demais interessados na Catalunha, ainda que as primeiras visitas às casas restauradas tenham apenas confirmado os principais pontos de críticas por parte dos antropólogos. Ricard Bru e Joaquin Vicente, um responsável pela produção dos conteúdos e informações, e outro pela coordenação de produção geral dos trabalhos no museu, comentaram<sup>108</sup> que ouviram críticas como as que diziam que o museu era excessivamente bonito, ou que propõe uma visão exclusivamente estética dos objetos, descontextualizados, posicionamentos aos quais eles se opõem. Entendem que trabalharam para que o MCM torne-se um grande patrimônio para a cidade, na recuperação das casas bem como na apresentação das coleções. Tanto os imóveis quanto grande parte dos objetos são registrados como patrimônio público municipal, e consideram notável o esforço desempenhado em valorizá-los e oferecê-los aos visitantes à altura de outros importantes museus europeus. Enfatizaram a participação de especialistas de várias universidades estrangeiras na análise e produção de informações sobre os objetos e o contexto do qual foram retirados, e que toda esta produção estaria disponível nas salas de exposições.

---

<sup>108</sup> Entrevista concedida a autora em 30 nov. e 4 dez. 2015, respectivamente.

Neste ponto faz-se necessária alguma descrição sobre como o museu apresenta-se ao público. O Museo de las Culturas del Mundo é dividido em quatro continentes, sendo a Sala de África a que abre o andar térreo, com as Salas de Oceania e Ásia no primeiro andar e sua continuação no segundo andar, em frente a Sala de América. Todo o museu orienta-se pela apresentação dos objetos por regiões dentro dos continentes, e talvez a explicação de Elena Martínez (responsável pela curadoria da Sala de África) seja pertinente para compreender uma das propostas centrais do museu: oferecer uma leitura dentre as muitas possíveis sobre os objetos expostos, que seja capaz de instigar os visitantes a aprofundarem seu conhecimento sobre as culturas representadas. Martínez entende que este tipo de objeto possui trajetória própria no contexto de arte europeu, o que faz com que os objetos integrem outros circuitos para além de suas origens, o que por certo considera que não as invalida.

Durante entrevista, Joaquín Vicente defendeu o trabalho desenvolvido rebatendo as críticas sobre a ausência de informações contextuais disponibilizadas pelo MCM aos visitantes. De fato há uma grande quantidade de textos, referências, imagens, mapas e outros dados sobre as regiões, os grupos culturais e os objetos. Todos bastante completos e interessados em explicar aos diferentes públicos o contexto no qual as peças foram produzidas, apresentando festas, celebrações, trabalho entre outras dimensões da vida social. Ao ler os materiais disponíveis, percebe-se o cuidado com a informação escolhida e o intuito de proporcionar conhecimento a pessoas muito diferentes como especialistas, leigos e povos que compartilham origem com aqueles objetos. Diante deste fato, Joaquín Vicente pergunta a um suposto crítico que não enxerga as informações nas salas: “Usted ha mirado bien?”, e, com efeito, há que olhar bem para ver todo esse contexto presente. A centralidade da apresentação do objeto o coloca num primeiro plano talvez mais distante da explicação de seu enredo do que o esperado pelo público especializado. O reivindicado contexto sem dúvida está disponível aos interessados, mas há que buscá-lo nos totens eletrônicos, percorrer suas abas interativas, pesquisar. Tudo isso é parte da proposta museográfica do Museo de las Culturas del Mundo, que poderia ter sido outra, mais escura e teatralizada por exemplo, como o próprio Vicente comentou: o plano foi criar um museu luminoso, com vitrines antirreflexo, onde o visitante pudesse compreender o percurso do museu, seu começo e seu fim. A isso soma-se a orientação de conceber um museu de arte e percorrer seus parâmetros de montagem tendo o Musée du quai Branly como inspiração.

Nesse sentido, parece haver um desentendimento sobre a capacidade da mostra permanente em oferecer mais do que apenas "objetos bonitos", uma vez que seus

idealizadores descrevem o custoso trabalho de pesquisa que sustenta o museu. As críticas giraram em torno do sentido original e contextual do objeto deixado em segundo plano, quase como se acessório. Neste aspecto, entendem que o museu faz um desserviço ao não “explicar” o que se vê, o que de certa forma equivale a afirmar que o museu opta por comunicar plasticidade em detrimento de valores culturais para os povos produtores daquelas peças. O passo seguinte vem com a acusação de “etnocentrismo” por disciplinar os objetos dentro de concepções artísticas europeias.

Outro personagem central que contribui para essa análise é Carme Clusellas, museógrafa que assina o projeto, atualmente diretora do Museo de Arte de Girona. Seu ponto de vista sobre a organização conceitual e espacial do museu é bem interessante porque considera que seu trabalho consistiu em criar um só museu reunindo as diferentes visões dos três especialistas que então estudavam as coleções, e dar coerência para um itinerário do visitante.

Sua entrevista ofereceu uma visão mais ampla do projeto quando identificou três grandes segmentos conceituais que estavam em questão: o primeiro partia de um discurso do “objeto como objeto”, como obra de arte, sem grandes intervenções narrativas ou interpretações prévias que pudessem conduzir ou influenciar a apreciação por parte dos visitantes; o segundo propunha um relato também de arte, mas em suas palavras, mais contextualizado, que aproximava-se da história das mentalidades e das religiões; e o terceiro pensava os objetos como transmissores de um relato histórico das diferentes culturas, capaz de demonstrar sua pluralidade. O grande desafio estava em contemplar os méritos de cada proposição, conceber uma visão unicista e coerente que perpassasse todas as coleções e adequá-la à expectativa política dos dirigentes que, desde o ICUB, já tinham em mente um museu imaginado. Segundo sua perspectiva, o desenho final caminhou por reconhecer a excelência e as fragilidades do Musèe du quai Branly e do Musèe Guimet, e situar-se em algum lugar entre ambos, em termos de linguagem expositiva da arte “não ocidental”.

Inaugurado o museu em fevereiro, este ofereceu entrada gratuita a todos os visitantes durante cerca de dois meses. Ao final de maio de 2015, as eleições municipais novamente alteraram o cenário político de Barcelona, com o CiU derrotado nas urnas e a vitória de Ada Colau através de uma coalização que inclui o novo partido *Podemos* (que na Catalunha é chamado de *Sí que es Pot*). Isso significou a saída dos profissionais responsáveis pela criação do Museu de las Culturas del Mundo do ICUB e a ascensão de outros atores políticos. O fim da gestão municipal não resultou, entretanto, na conclusão das obras de reforma do Museo

Etnológico de Barcelona. Ao contrário, as perspectivas de reabertura pareciam pouco promissoras. Este último não perdeu seu diretor com a troca de partidos à frente da Prefeitura. Josep Fornés é funcionário de carreira do município, já estava no cargo antes da ascensão do CiU e permaneceu após sua saída, tendo passado por um breve período destituído da função pouco antes das eleições municipais (SAVALL, 2015).

Sobre a direção do MCM, um personagem central foi brevemente comentado nesta descrição. Josep Lluís Alay é o nome de referência em Barcelona quando se trata deste projeto, sempre ao lado de seu superior na ocasião, Jaume Ciurana, e o Prefeito de Barcelona até o início de 2015, Xavier Trias. Todos os meus interlocutores na cidade, formalmente entrevistados ou não, mencionaram seu nome como idealizador do museu. Protagonista controverso, descrito como admirável por suas virtudes profissionais e intelectuais, embora sempre com alguma reticência nas falas de meus entrevistados. É professor da Universitat de Barcelona, Diretor do Observatório do Tibet e Ásia Central, e supervisionou todas as etapas do trabalho no Museo de las Culturas del Mundo, responsável em grande medida por suas decisões.

Em setembro de 2015 era quase impossível saber quem era o diretor do MCM. No museu trabalhavam apenas os funcionários terceirizados de bilheteria, segurança e manutenção, e estes a cada visita minha informavam algo diferente: que o museu estava sem diretor, que uma funcionária da Prefeitura era a responsável ou até que Joaquin Vicente era o diretor. Aos poucos compreendi que o preenchimento deste cargo foi impreciso desde o início. Ricard Bru comentou este episódio ponderando que talvez Barcelona não tivesse profissional mais adequado e competente para assumir esta função que não Alay. No entanto, reconhece a delicadeza do tema por este ter um cargo político na ocasião e ter se colocado como diretor ainda que provisoriamente. O plano era convocar novo diretor por chamada pública após as eleições municipais de maio de 2015. Se as críticas cresciam por conta da proposta do museu, ganharam ainda o argumento de que Alay detinha interesses próprios no projeto.

Diante dos materiais oferecidos pelo MCM não é possível precisar o papel desempenhado por Alay. Seu nome aparece junto a tantos outros no catálogo do museu como parte do Consejo de Ediciones y Publicaciones (MCM, 2015). Apenas no expediente da exposição temporária *Esriptures, símbols, paraules, poders* havia indicação de seu nome como diretor, enquanto as notícias de jornais do período o apresentavam como "diretor de patrimônio da Prefeitura", "responsável de museus e arquivos da cidade" ou "diretor do

MCM” (GRAELL, 2015a; GRAELL, 2015b; MONTAÑÉS, 2012). Durante a pesquisa de campo tentei contato com o idealizador do museu em diversas ocasiões sem sucesso, inclusive através de seus colegas que me alertaram que talvez as críticas severas ao museu tivessem abalado seu interesse em se pronunciar sobre o caso.

As opiniões sobre o trabalho que desenvolveu e as decisões tomadas são bastante diversas. Há um certo consenso entre seus colaboradores de que Alay tinha bastante claro o projeto que pretendia criar, objetos e culturas que gostaria de destacar, mas que recebeu e ouviu as proposições a seu redor. Seus colaboradores reconhecem sua competência intelectual para levar adiante, de forma tão rápida, o projeto do museu, identificando lacunas a serem preenchidas e pontos fortes da coleção. Outro consenso tratava de visões de mundo bastante divergentes em relação a Josep Fornés, chegando ao limite de atrapalhar possíveis diálogos e colaborações.

No momento de minha chegada em Barcelona para a pesquisa de campo em setembro de 2015, o Museo Etnológico iniciou a comunicação visual pelas ruas da cidade, informando aos moradores sobre sua reinauguração no início de outubro do mesmo ano. Nos cinco meses entre a chegada de um novo partido na Prefeitura e reinauguração do museu, houve debates, acordos e novos planos para a conclusão dos últimos detalhes da reforma, que segundo Fornés não durou os quatro anos de fechamento do museu, mas cerca de 12 meses apenas. Nos meses seguintes a nova Prefeita entregaria em suas mãos a direção do MEB e do MCM, fundindo ambos os museus em uma só instituição dedicada às culturas de dentro de fora da Europa, com duas sedes: uma em Montjuïc e outra no Born. Esta decisão de convidar um dos principais críticos do projeto a dirigir o Museo de las Culturas del Mundo soou como o anúncio do seu desmonte por parte dos ex-colaboradores, agravada pelas declarações e demonstrações de que mantinha oposição à visão que o museu projeta.

Assumida a direção, uma de suas primeiras iniciativas foi suspender a seguinte mostra temporária que inauguraria em 2016 no MCM e replanejá-la. Sua forma de anunciar a chegada de uma outra concepção ao museu foi contrapor o modelo prioritariamente estético da exposição permanente, de acordo com sua perspectiva, com uma exibição de curta duração que promovesse a interpretação “crítica” daqueles objetos. Junto a outros profissionais museólogos, conservadores e antropólogos elaborou um projeto para rever as memórias coloniais da Catalunha na então Guiné Espanhola (atual Guiné Equatorial) na primeira metade do século XX. Com esta proposta pretendia enfrentar um discurso corrente na cidade de que os catalães não colonizaram, e que este fato histórico teria sido obra do Império Espanhol,

mais especificamente de Castilha. Em entrevista, comentou alguns pontos que considera delicados de serem tratados por exposições, como os ganhos econômicos de empresas familiares da Catalunha com a exploração dos recursos naturais da colônia<sup>109</sup>. Assim como Martínez, Fornés considera que os objetos detêm certa capacidade própria de interação e comunicação com os visitantes, embora opinem que eles digam coisas muito diversas.

A segunda ação da Prefeitura no sentido de “solucionar” o problema MCM *versus* MEB foi reunir um grupo de especialistas e interessados que pudesse debater os pilares de sustentação conceitual de ambos os museus, e propor alguns caminhos para seu futuro. Deste grupo participaram antropólogos, museólogos, historiadores da arte, profissionais que colaboraram anteriormente na criação do MCM e novos convidados. Além de replanejar os museus a Prefeitura buscava criar condições para, finalmente, abrir uma chamada pública ao final do ano de 2016 para os cargos de diretor destes e de outros museus de Barcelona.

A pesquisa de campo realizada na cidade adentrou a um ambiente de conflito pessoal e institucional entre os museus estudados e seus principais personagens. Ao contrário de trabalhar na comparação de propostas museográficas desenhadas pelos profissionais, esta pesquisa procura refletir sobre o cenário das transformações dos museus europeus e suas coleções originadas em contextos coloniais. Por sua vez, estas são atualizadas diante das disputas conceituais e ideológicas que atravessam disciplinas acadêmicas e seus conflitos, mas também memórias, leituras históricas e expectativa de constituição de cidade (e de nação).

A Coleção Folch tornou-se pivô da disputa que envolve mais que profissionais defensores ou acusadores das perspectivas adotadas. Ela mobiliza argumentos fazendo ressurgir histórias passadas de colaborações de personalidades catalães, trajetórias e proposições de políticas culturais ao longo de mais de um século e ativa sentimentos poderosos de apoiar o projeto de fazer de Barcelona uma cidade referência na Europa. O curioso parece ser justo a capacidade destes objetos de torná-los referência para pontos de vista muito divergentes, seja como um grande museu de arte “não ocidental” que espera valorizar tradições diferentes da europeia, seja como modo de revisar e enfrentar o fantasma do passado colonial.

Por ser antropóloga, entre meus interlocutores havia a prerrogativa de que minha posição, assim como a de meus colegas de profissão na cidade, fosse igualmente crítica em

---

<sup>109</sup> A exposição *Ikunde. Barcelona, metrópoli colonial* inaugurou em 10 de junho de 2016, no MCM.

relação ao Museo de las Culturas del Mundo. Aos poucos acredito ter sido capaz de esclarecer que o interesse da pesquisa está menos em tomar partido de algum lado da disputa, e mais em conhecer argumentos, estratégias e opções disponíveis neste árduo trabalho de renovação dos museus e de suas coleções de objetos de dentro e de fora da Europa. O modo como cada grupo, a cada momento, define esses objetos, se “artes primeiras” ou “etnologia” dentre tantas variáveis citadas acima interessa na medida em que tornam-se fundamentos que legitimam determinadas visões de mundo, e opções conceituais e metodológicas aplicadas aos museus. Ou acusam os mesmos em suas inevitáveis incoerências.

#### 4 - OBJETOS QUE CONTÊM MEMÓRIAS

O Museo Etnológico de Barcelona (MEB) reabriu suas portas em outubro de 2015 depois de cerca de quatro anos fechado para remodelação. Optou por propor uma nova museografia a partir dos objetos “etnológicos” de sua coleção, compreendendo peças que, supostamente, *representam* o período de transformação de uma sociedade rural à industrial. “Sentir o patrimônio” tornou-se a orientação geral da exposição, com o duplo significado de acionar memórias e emoções dos visitantes ao reencontrarem-se com objetos cotidianos que há muito não viam, e ao mesmo tempo ter a oportunidade de tocá-los novamente, manusear e experimentar novas sensações.

As observações de campo no museu sobre o compartilhamento de memórias familiares e coletivas, especialmente entre os visitantes mais idosos e os membros mais jovens de suas famílias, levaram a reflexões sobre as formas de transmissão de patrimônios e dos próprios processos de patrimonialização dos objetos. Retirados do ambiente cotidiano de um tempo passado atentamente selecionado, o museu provoca o ressurgimento de episódios marcantes da história local, que por sua vez são enquadrados sob perspectivas atuais.

Memórias dos anos pós-guerra, a miséria, a fome e o frio, se cruzam às lembranças das relações comunitárias na igreja, na escola e nas atividades laborais. A exibição desses objetos ao lado de outros tantos rearranja a percepção singular e isolada de seu contexto original, sugerindo relações como se preexistentes. As coleções “etnológicas”, como parte estruturante do museu, estão sob interpretações aparentemente controladas pela estabilidade que sua inserção em uma instituição dedicada ao patrimônio pressupõe. E refazem-se em novos significados ao serem postas em contato com os visitantes.

O MEB está inserido num contexto mais amplo que o conecta ao mundo dos museus de antropologia, etnologia e etnografia, sendo seus usos e interpretações variáveis de acordo com a região que os abriga. Tratar de objetos “etnológicos” na Catalunha contemporânea significa adentrar ao crescente ambiente nacionalista no qual estão imersos, em que tudo se coloca como que em oposição a um “outro” demasiado próximo, a Espanha.

Por mais que a pesquisa de campo concentre-se no museu, outros temas o atravessam, sendo mencionados pelos entrevistados na medida em que aprofundava os conhecimentos sobre os relatos que me ofereciam. Torna-se necessário, portanto, passar por narrativas que se cruzam às histórias sobre o museu, coleções que se associam, personagens e instituições de tempos passados. Recuperar a trajetória colecionista do museu e o contexto que proporcionou

a escolha do que colecionar e o que expor, permite refletir sobre o trânsito que os objetos operam em sua dimensão de elemento destacado da vida diária, com o novo objetivo de serem guardados, preservados e exibidos (GODELIER, 2007). Os discursos de memória, relatos individuais, familiares e coletivos ressurgem em meio a *coisas* em exibição, ordenadas de modo a representarem a “nós” mesmos e aos outros, embora nesta mesma proporção os objetos também *façam* as próprias pessoas (MILLER, 2013).

#### 4.1 - UM CONVITE À INTERPRETAÇÃO

O Museo Etnológico de Barcelona contém uma das maiores coleções públicas de etnologia espanhola. Apesar dos seus 67 anos de história assentados na montanha de Montjuïc, chama a atenção o relativo desconhecimento de sua localização por parte dos locais. Fundado como Museo Etnológico y Colonial em 1949, integra uma área da cidade conhecida pela transformação que recebeu para abrigar a Exposición Internacional de Barcelona em 1929, tendo o museu ocupado um antigo edifício<sup>110</sup> que compunha os Jardines Laribal.

A arquitetura do MEB atual data de 1973<sup>111</sup> e é semelhante a uma colmeia de abelhas, com trinta e oito hexágonos dispostos lado a lado, formando um edifício retangular. Internamente, essa geometria apresenta-se compondo dois amplos andares dedicados às exposições, com espaços vazados por entre as várias colunas internas que dão sustentação ao prédio. As paredes existentes, portanto, são apenas laterais: do lado direito de quem entra no museu elas formam o “muro”<sup>112</sup> no primeiro pavimento de exposições, e do lado esquerdo está composta por grandes janelas por onde entra a luz natural e de onde o visitante tem uma bela vista da cidade. Localizado desde sempre no mesmo ponto em Montjuïc, do museu se vê boa parte da extensão da cidade.

Cheguei em Barcelona em setembro de 2015 para a segunda parte da pesquisa de campo na Espanha. O MEB permanecia fechado para obras e poucos dias após minha chegada anunciou publicamente sua reabertura no dia 4 de outubro de 2015.

---

<sup>110</sup> La Colla de L'Arròs era o nome da associação político gastronômica que se reunia no prédio atual sede do MEB no início do século XX.

<sup>111</sup> Arquitetos: Antoni Lozoya, Bonaventura Bassegoda Nonell, Joan Puigdemolas e Jesús Lopez.

<sup>112</sup> Nome que o museu atribui à exibição de objetos que abre a mostra permanente.

Todo mês de setembro, próximo ao dia 24, Barcelona realiza sua principal festa popular em celebração a Mare de Déu de la Mercè<sup>113</sup>. A lenda sobre a festa remonta ao ano 1218 quando a santa teria aparecido ao rei pedindo a criação de uma ordem religiosa que trabalhasse pela salvação dos cristãos, no período das batalhas contra os mouros. A festa narra outras datas históricas sobre a padroeira de Barcelona no intuito de explicar a tradição consolidada no século XX<sup>114</sup>. Atualmente, reúne manifestações religiosas em homenagem à santa e grupos de cultura popular de toda a Catalunha. Funciona como um grande encontro que despede-se do verão com atividades diurnas e noturnas, envolvendo profundamente os moradores da cidade.

Algumas das características interessantes da cidade de Barcelona seriam justamente as festas populares que agregam os catalães em torno de seus símbolos e personagens. Ao longo de todo o ano diversas destas festas marcam o calendário local e ocupam as ruas nos bairros e nas principais praças. Nos palcos, desfiles, feiras de comida e artesanato, as apresentações, em geral, são anunciadas e executadas no idioma local, e delas participam os moradores da região junto com milhares de turistas que passeiam pela cidade compreendendo muito pouco do que dizem em catalão.

A festa de La Mercè, a maior delas, envolve um enorme conjunto de artistas populares, por sua vez vinculados a entidades folclóricas, religiosas, políticas e sociais, que dedicam horas de trabalho na confecção de bonecos, adereços, instrumentos e no ensaio de músicas e performances. Tradicionalmente, além do circuito religioso que encampa, a festa convida grandes artistas catalães, alguns deles participantes do *mainstream* musical do país, e abre os museus gratuitamente para visitação. No entanto, os grupos de cultura popular são os mais esperados.

Os elementos culturais tradicionais da Catalunha são celebrados na Mercè e alguns deles poderão ser revistos em outras festas durante o ano. Os famosos *castellers*<sup>115</sup> reúnem-se na Plaça Sant Jaume, entre os palácios da Prefeitura e da Generalitat<sup>116</sup>, cercados de expectadores que posicionam-se logo abaixo das torres humanas. Os moradores também acompanham os desfiles *corre-foc*, dos grupos que carregam seus “demônios” cuspidores de fogos artificiais, os *capgrossos* (anões) e *gegants* (gigantes), e há *sardanas* pelas praças da

---

<sup>113</sup> Nossa Senhora das Mercês.

<sup>114</sup> Informações divulgada no *site* da Prefeitura de Barcelona, na página oficial da festa. Disponível em: <<http://lameva.barcelona.cat/merce/ca/historia>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

<sup>115</sup> Inscritos na lista de Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2010.

<sup>116</sup> *Grosso modo* seria o equivalente catalão para o Governo do Estado como conhecemos no Brasil.

cidade, dança tradicional catalã que forma vários grandes círculos de pessoas que dançam de mãos dadas. Estes e outros registros estão presentes nas coleções de etnologia catalã do Museo Etnológico.

Nesse cenário de festa o MEB distribuiu pela cidade uma ampla campanha visual convidando para sua reabertura cerca de dez dias depois. Nos espaços de atividades e celebrações, viam-se as curiosas imagens que anunciavam o Museo Etnológico reaberto gratuitamente ao público por dois meses a partir de outubro. Eram três conjuntos de imagens que se revezavam nos cartazes e demais materiais publicitários pela cidade: uma série de garrafas de cerâmica tradicional espanhola contendo dentro elas uma garrafa de água de plástico descartável contemporânea; uma série de imagens da escultura religiosa de San Pancrácio junto a um exemplar do gato chinês da sorte, vendido a cinco euros em cada esquina da cidade; uma série de máscaras esculpidas em madeira ao lado de uma máscara plástica da personagem *Anonymous/V for Vendetta* (filme de 2005 do diretor James McTeigue). Junto a elas a mensagem “El 4 d’octubre torna el Museu Etnològic. El museu on comparar és entendre”<sup>117</sup>.

Fotografia 18 - Postais de divulgação da reabertura do Museo Etnológico de Barcelona



Fonte: acervo pessoal, setembro/outubro 2015.

<sup>117</sup> No dia 4 de outubro o Museo Etnológico estará de volta. O museu onde comparar é entender (tradução nossa).



Fonte: acervo pessoal, setembro/outubro 2015.



Fonte: acervo pessoal, setembro/outubro 2015.

Dialogando com o paradigma de que a antropologia trabalha a partir da comparação entre culturas<sup>118</sup>, o Museo Etnològic de Barcelona propunha uma abordagem contemporânea para o museu, informando a seus futuros visitantes que encontrariam objetos do presente auxiliando as interpretações sobre o passado, e desafiando o pressuposto da estabilidade das narrativas do museu. Justapondo elementos tão diferentes, aproximados a propósito de uma nova interpretação, o MEB parecia sugerir ser possível visitar suas coleções etnológicas à luz de referências contemporâneas, e pensar sobre como a sociedade vem se desenvolvendo no último século.

Esse movimento de criar um ambiente favorável a novas interpretações sobre o passado a partir das coleções etnológicas integra um cenário mais amplo, que articula uma

<sup>118</sup> Ver capítulo 3.

forte rede de museus etnológicos na Catalunha em permanente intercâmbio, e ainda um conjunto de outros museus e coleções por toda a Espanha. Evidentemente, cada museu elabora narrativas diferentes a partir de suas próprias coleções e interação com o contexto no qual está inserido, associadas ou não aos aspectos contemporâneos da sociedade. Como veremos, há uma série de argumentos que povoam as discussões sobre coleções etnológicas nos museus espanhóis. Alguns deles puderam ser observados em campo.

Uma inquietação comum quando tratava de coleções de etnologia na Espanha era a incerteza por parte de meus interlocutores sobre as chances de que estas fossem bem recebidas pelo público visitante. Aparentemente, estes objetos sofriam de alguma dificuldade em abrir caminho para leituras que despertassem a curiosidade alheia. Antes de Barcelona, observei essa preocupação em Madrid.

O Estado espanhol possui uma conhecida coleção de etnologia poucas vezes exibida publicamente. A coleção do Museo del Pueblo Español<sup>119</sup>, criado no período imediatamente anterior à Guerra Civil (1936), sempre esteve abrigada em Madrid, e teve apenas uma oportunidade de ser exibida por pouco mais de um ano (GARCÍA-HOZ, 2002). Por volta de 2008, constituiu-se um grupo de trabalho dedicado a repensá-la e conceber um novo museu<sup>120</sup> na cidade de Teruel, cerca de trezentos quilômetros de Madrid. José Luis Mingote, atual conservador da coleção europeia do Museo Nacional de Antropología de Madrid, integrou este grupo e comentou alguns dos problemas que levaram a não realização do projeto.

Pensando os museus e suas coleções como agentes de transmissão cultural (KARP; LAVINE, 1991), a coleção etnológica madrilenha citada partia de uma prerrogativa difícil de ser adotada na Espanha contemporânea. Em primeiro lugar, esteve envolvida entre classificações históricas como ser “republicana” ou “franquista”, tendo em vista sua constituição nos anos de transição de um regime a outro. Em segundo lugar, sua biografia de não exibição, e portanto não concretização como museu de fato. Estes dois principais motivos levaram os atores implicados em museus e coleções no país a certa dúvida sobre a efetiva realização do projeto de 2008.

Os curadores tinham ainda o desafio de dar coerência a uma totalidade de “povo espanhol” profundamente questionada nas regiões do país, e às suas identidades não estáticas

---

<sup>119</sup> Ver capítulo 1.

<sup>120</sup> Há de se mencionar a identificação com o processo de remodelação de coleções ocorrido nas últimas décadas no cenário francês, com a relação entre o extinto Musée de Arts et Traditions Populaires em Paris e a criação do Musée des Civilisations Européennes et de la Méditerranée, em Marseille.

ou definidas por limites geográficos (MINGOTE, 2009). E eram provocados pelo temor de que a exibição de objetos “rurais” e “industriais” tivesse pouca capacidade de diálogo com as gerações atuais, preocupação compartilhada também em Barcelona. O projeto do museu, por fim, mais uma vez não chegou a realizar-se.

Já em Barcelona tive contato com pesquisadores que alertavam para essa particularidade das coleções etnológicas nos dias de hoje, e os desafios que atualizá-las pressupõe. Xavier Roigé, antropólogo, professor titular e coordenador do Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural e Museologia na Universitat de Barcelona, recebeu-me na cidade para o trabalho de campo. Especialista na temática, colaborou e vem acompanhando o desenvolvimento dos museus de antropologia na Espanha nas últimas décadas. Em um de seus trabalhos (ROIGÉ; ARRIETA, 2014), apresenta preocupação com o que chama de produção de imagem fossilizada da sociedade industrial, onde os museus têm dificuldades em dar conta de sua complexidade, das diferentes camadas de tempos e contextos nos quais os objetos foram coletados, criando estratégias para apresentar as transformações internas que sofreram.

Por outro lado, numa breve recuperação histórica, considera alguns momentos importantes dos museus de patrimônios rurais na Espanha. Um deles ainda no século XIX, a partir de uma elite rural interessada em exaltar seu passado frente à modernização e industrialização das cidades, direcionando a coleta de objetos ao forte intuito de conservar vestígios de um mundo que pensava-se sob risco de desaparecimento, uma variante da “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996). Neste cenário, a etnologia e o folclore ocuparam-se de construir uma imagem do camponês. Um segundo momento, ainda de acordo com Roigé (ROIGÉ; ARRIETA, 2014), se daria já em meados do século XX sob influência da *nova museologia*, quando a adaptação do papel social dos museus em contribuir para uma atuação local mais profunda, muitas vezes no intuito de promover desenvolvimento através do turismo e ecoturismo, encontrou dificuldades em desvincular-se de expografias “congeladas” sobre o mundo rural. Essa dificuldade de apresentar sociedades do passado como dinâmicas, seja através dos objetos rurais ou industriais, levou a suspeitas sobre a capacidade de explicação que estas coleções poderiam produzir.

É o entendimento local sobre o que seriam coleções de “etnologia” que nos leva a compreender como a preocupação com o tempo e o passado são cuidadas para dar sentido ao que se quer exibir. Como vimos, o material publicitário da reabertura do Museo Etnológico trazia a imagem de cerâmica tradicional catalã ao lado de uma cotidiana garrafa plástica de

água. O estranhamento dessa provocação está no fato de que, apesar de ser possível considerar coleções “etnológicas” formadas a partir de elementos contemporâneos, é notável a regularidade da ideia de que etnologia trata de um passado da sociedade europeia, espanhola ou catalã, composta essencialmente de objetos “rurais” e “industriais”. Entretanto, não desconsideramos o fato de que grande parte dos objetos que formam as coleções tanto em Madrid quanto em Barcelona buscaram refletir esses dois mundos, ou a transição entre eles. Algo como se, evolutivamente, os objetos pudessem representar o passado rural apontando para o futuro industrial. Assim, o desafio está em tornar atual a concepção de modelos de sociedade que, teme-se, não dialoguem com o mundo contemporâneo, dado seu afastamento no tempo.

[...] a menudo, el objeto funciona únicamente como un elemento evocador para personas que lo recuerdan cuando estaba en uso, pero que pierde parte de ese poder ante el público juvenil para el que es un simple objeto antiguo, que no le dice nada si la museografía complementaria no es capaz de explicarlo (ROIGÉ; ARRIETA, 2014, p.77).

Essa tentativa de explicar o objeto antigo para as gerações mais jovens, no caso do MEB, foi resolvida em parte pela exibição das *mesmas* peças, do ponto de vista de sua funcionalidade, embora uma tivesse sua versão contemporânea. Nas exposições apresentadas na reabertura do museu havia um gato da sorte chinês de cerâmica ao lado de um de plástico, numa vitrine denominada “creencias e ideologías”; pratos de porcelana pintados ao lado de um modelo *duralex* popularizado nos anos 1970; e ainda o contraste de *design* e vestimentas de uma boneca antiga ao lado de uma contemporânea, encenando os presentes recebidos pelas crianças na “noche de Reyes”. Esperava-se que o entendimento da proposta das vitrines se desse mais pelo contraste da visualidade do que por alguma tentativa formal de explicação. James Clifford (2008) chama a atenção para um dos modos de “autoridade etnográfica”, o experiencial, em que os materiais trazidos do campo são dispostos não apenas como comprovação da presença do etnógrafo, mas também no sentido de aproximar o leitor, ou o visitante, da experiência subjetiva da observação participante, na expectativa de produzir inteligibilidade.

Fotografia 19 - Vitrines do Museo Etnológico de Barcelona



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Toda a abordagem, do convite à reabertura até a disposição de objetos etnológicos coletados pelo MEB nas últimas décadas ao lado de peças contemporâneas, expõe a precaução em demonstrar em primeiro plano o quanto haveria de novidade no modo do museu lidar com as coleções. A mensagem direcionada ao público parecia ser a de que estavam convidados a assistir a uma exposição atual, revisada, atualizada, apesar das coleções serem “rurais” ou “etnológicas”. Parecia uma tentativa de desfazer a opinião antecipada inerente a estes objetos e ao próprio museu de que encontrariam o já esperado, interpretações congeladas no tempo e sem diálogo com as gerações mais jovens.

É importante ressaltar que esta perspectiva não se reserva a coleções etnológicas, embora seja notável como ressoa em museus dessa natureza. Os próprios criadores do Museo de las Culturas del Mundo, divulgado como de “artes exóticas” e categorias classificatórias semelhantes, relataram a percepção de certo desprezo ou desconhecimento por parte de setores considerados importantes no mundo dos museus da cidade em relação ao projeto do novo museu de culturas. Estes entendiam que o MEB já cumpria a função de exibição de objetos “deste tipo”, e que portanto não haveria a necessidade de criar outro. O “tipo” de museu a que se referiam significava um conjunto de elementos à margem dos critérios válidos nos museus de arte, num limbo entre estes e os museus de história.

Como se não fizesse exatamente sentido para falar sobre “nós” nem tanto mais sobre o “outro”, o MEB parecia envolto no desafio de renovar seu discurso pela própria condição de museu de antropologia. Além de que, depois de quatro anos de obras, esperava-se que o resultado fosse compatível com o tempo dedicado a sua renovação.

Como olhar mais próximo o objeto de pesquisa implica em deparar-se com diferentes camadas de entendimentos a seu respeito, a pesquisa de campo no Museo Etnológico de Barcelona, a observação dos objetos em interação com os visitantes, as conversas e as entrevistas com personagens importantes na relação atual com o museu, tornou mais complexa a perspectiva da opinião antecipada. Cada personagem que dialoga com o museu fala desde um lugar específico. Analisando essas abordagens pretendemos nos acercar destes lugares, dos filtros presentes nas críticas e acusações e, talvez o mais importante, a quem de fato se dirigem.

#### 4.1.1 - As coleções do Museo Etnológico de Barcelona

Os objetos contemporâneos mencionados fazem parte de coleções mais recentes do MEB, compostas na mostra atual de modo a evidenciar o contraste e instigar a comparação entre passado e presente. A trajetória de colecionamento do museu esteve vinculada a movimentos que o antecederam em algumas décadas, e que culminariam na formação de coleções de “etnologia” e “de culturas” que ora se mantiveram reunidas num mesmo espaço, ora separaram-se em instituições diferentes.

A virada do século XIX para o XX na Catalunha esteve marcada pela mobilização de políticos, artistas e intelectuais interessados no aprofundamento conceitual sobre o que de fato seria a Catalunha, em termos espaciais e temporais, mas também numa tentativa de identificar suas raízes étnicas e um certo “espírito nacional” (CALVO, 2001). Sob a forte presença do movimento *Noucentisme* de vanguardas artísticas nos primeiros anos do século XX<sup>121</sup>, algumas instituições de pesquisa foram criadas atendendo a essa perspectiva do período, como a Cátedra de Antropologia da Universitat de Barcelona, o Arquivo de Etnografia e Folclore da Catalunha, o Laboratório de Pré-História também da UB, e o projeto não concretizado de um Museu d'Etnografia de Catalunya (CALVO, 2001). Este último passaria a ser constantemente mencionado na história do Museo Etnológico e das instituições que o integraram ao longo das décadas.

De certa forma, o permanente interesse pelas particularidades de sua história e identidade constituiu instituições catalãs dedicadas ao tema ao longo do século XX, e duas

---

<sup>121</sup> Retrocedendo mais cem anos, o movimento da *Renaixença* já incentivaria a tradição oral e as pesquisas sobre folclore numa perspectiva nacionalista na Catalunha. Ver CALVO, Luís Calvo i. *Historia de la antropologia en Cataluña*. Madrid: CSIC, 1997.

delas estão diretamente vinculadas às origens do MEB, posto que o próprio<sup>122</sup> assim as narra: o Museo de Industrias y Artes Populares, de 1942, dedicado às culturas da Península Ibérica, e o Museo Etnológico y Colonial, de 1949, direcionado aos “povos primitivos” e território coloniais (CALVO, 1997).

Os objetos do Museo Etnológico y Colonial foram reunidos através de diferentes campanhas, aquisições e doações. Fundado em 1949 no mesmo lugar que ainda hoje ocupa, abriu suas portas exibindo coleções de personalidades catalães originárias da então Guiné Espanhola, Filipinas, América e Japão (SERRA, 2010), muitas delas adquiridas nas exposições internacionais de Barcelona (1888 e 1929). Contou com o trabalho de quatro importantes personagens que compuseram a maior parte das coleções que o MEB ainda detém. O diretor August Panyella e sua esposa Zeferina Amil impulsionaram a constituição de coleções dentro e fora da Catalunha, contando com a colaboração de Eduard Serra, escultor e antropólogo, e Albert Folch, empresário e mecenas do museu (FORNÉS et al, 2009). Juntos e separados, a partir dos anos 1950 realizaram expedições iniciando pelas colônias espanholas da época: Marrocos, Saara Ocidental e Guiné Equatorial, expedindo sua atuação à Ásia, Oceania e América já nos anos 1960 (FORNÉS et al, 2009; ORTIZ, 1995).

Conforme mencionado anteriormente<sup>123</sup>, encerrada a Guerra Civil, as instituições dedicadas ao estudo da antropologia na Espanha passaram a ser dirigidas a partir das diretrizes do Instituto Bernardino de Sahagún, sediado no Museo Nacional de Antropología de Madrid. A criação de um museu etnológico em Barcelona no fim dos anos 1940, portanto, não passaria à margem deste processo, cuja presença do Instituto é parte do contexto das origens do Museo Etnológico (HUERA, 1993). A esse respeito, sua ex-diretora Carmen Huera comenta sobre um personagem importante no trânsito junto às ideias do novo regime. Don Tomás Carreras, “hombre de profundas convicciones religiosas y de ideas conservadoras, que había sido perseguido por las facciones más radicales de la izquierda revolucionaria, pudo regresar a Barcelona” (HUERA, 1995, p.153-154), reassumindo sua cátedra na universidade, a tarefa de organização do Archivo de Etnografía y Folclore na Catalunha e o posto de assessoramento à Prefeitura na área da cultura. Nesta condição, impulsionou tanto a criação

---

<sup>122</sup> Ver *site* do museu. Disponível em: <<http://ajuntament.barcelona.cat/museuetnologic/es/historia>>. Acesso em: 14 set. 2016.

<sup>123</sup> Ver Introdução.

do Museo Etnológico y Colonial, indicando um de seus colaboradores ao cargo de diretor<sup>124</sup>, quanto a do Museo de Industrias y Arte Populares anteriormente.

Embora os vínculos históricos reúnam os impulsionadores da antropologia e do folclore na Catalunha ao cenário madrileno de delimitação das iniciativas nestas áreas durante a vigência do Instituto Bernardino Sahagún, importantes comentadores destacam as particularidades do trabalho desenvolvido em Barcelona no período, recomendando a análise desde suas próprias referências (SÁNCHEZ, 1992; CALVO, 1991). Roigé (2015) detalha essa perspectiva ao afirmar o aparente paradoxo entre a concepção de museus de caráter regional em “pleno franquismo”, quando a unidade espanhola era tema de grande importância. Entende que o folclore não foi visto pelo regime como uma ameaça à uniformidade da Espanha por sua perspectiva conservadora “erudito-elitista”, e pela representação de uma sociedade basicamente rural, reconhecendo, entretanto, sua relevância para a manutenção dos sentimentos nacionalistas na Catalunha.

Em 1973, o Museo Etnológico de Barcelona ganha um novo edifício localizado no mesmo terreno, construção mantida até os dias de hoje. Sua fachada exhibe esculturas de baixo-relevo projetadas pelo escultor Eduard Serra, colaborador na formação das coleções do museu desde décadas antes. Este novo edifício inverte o eixo de acesso a seu interior: a construção de princípios do século XX tinha sua fachada aberta aos Jardines Laribal, compondo um caminho arborizado que levava os visitantes até sua entrada. Já o edifício dos anos 1970 projetou a entrada principal para o lado oposto, voltado aos que chegam ao MEB através das escadas da Fonte Mágica, passando pelo Museu Nacional d'Art de Catalunya, e separando-se dos jardins ao fundo. A seguinte grande modificação estrutural que o prédio receberia seria justamente entre 2010 e 2015, com a chegada da Coleção Folch.

O MEB orgulha-se de sua particular trajetória de colecionamento através das expedições impulsionadas pelo diretor August Panyella, entendendo esta iniciativa como trabalho de campo realizado. A reunião de objetos de diferentes países, ex-colônias espanholas ou não, se funde às saídas pela Catalunha e outras regiões da Península Ibérica, formando um acervo que ultrapassa as oposições classificatórias entre “etnológico” e “de culturas”. Atualmente, o museu presta homenagem às personalidades que compuseram a instituição e suas coleções através de um vídeo exibido ao público logo no *hall* de entrada,

---

<sup>124</sup> August Panyella seria diretor do MEB por cerca de quarenta anos.

onde são contadas as histórias das expedições como um plano de aquisição de objetos. Mas é na reserva técnica aberta ao público onde cada um dos personagens é relembrado.

Localizada no subsolo do museu, a reserva técnica ocupa área equivalente às galerias de exposição, e está concebida como um grande corredor retangular formado por armários com prateleiras internas nas quais centenas de objetos são agrupados a critérios não muito evidentes, apesar de haver um totem eletrônico de informações que indica o propósito dos conjuntos formados. A proposta parece ser a de levar os visitantes a conhecer um pouco mais do acervo do museu, que em algumas ocasiões poderá ser melhor apresentado em exposições temporárias. Há impressionantes vitrines, como as que reúnem *ex-votos* tradicionais da região, que são pequenos quadros pintados por encomenda representando cenas das graças concedidas, e ainda de situações de enfermidades e acidentes. Numa outra vitrine estão expostos os personagens de presépios natalinos, produzidos em estilos, formatos e tamanhos diversos por artesãos locais. Nestes armários estão exibidos também parte das coleções “de culturas” do MEB, mostrando que, mesmo com a inauguração do Museo de las Culturas del Mundo dedicado a esta temática, o MEB ainda detém importantes objetos de sua coleção original.

Por trás destes grandes armários de objetos com suas etiquetas numéricas de catalogação, estão os espaços internos de trabalho das equipes de conservação e restauração das coleções. Estes têm a tarefa de gerir o acervo do Museo Etnológico e também do Museo de las Culturas del Mundo. Em frente aos armários e prateleiras estão as homenagens aos colaboradores do MEB ao longo de sua história. Imagens de seus rostos e uma breve descrição biográfica de cada um dos onze mencionados<sup>125</sup> foram aplicadas às portas de armários cobertos que guardam livros e outros objetos da coleção.

---

<sup>125</sup> Os homenageados são: August Panyella, Zeferina Amil, Ramón Noé i Hierro, Josep M. Garrut i Romà, Agustí Duran i Sanpere, Josep Colominas i Roca, Ramon Violant i Simorra, Tomàs Carreras i Artau, Pere Bosh i Gimpera, Josep M. Batista i Roca e Joan Amades i Gelats.

## Fotografia 20 - Reserva técnica visitável MEB



Fonte: acervo da autora, 2016.

Já o Museo de Industrias y Artes Populares de 1942 viria a unir-se e separar-se do MEB em duas ocasiões, 1962 e 1999, deixando suas coleções de objetos etnológicos sob guarda permanente do museu. Sua localização não poderia deixar de ser mencionada pela especificidade do ambiente que objetivava compor. Integrava o complexo expositivo Poble Espanyol<sup>126</sup> aos pés da montanha de Montjuïc, um tipo de parque museal ao ar livre, inspirado no Museu Skansen criado em 1891 em Estocolmo, Suécia (ROIGÉ, 2007). Para a Exposición Internacional de Barcelona de 1929 em Montjuïc foram construídos pavilhões para as mostras de diferentes países, sendo que parte destes edifícios ainda pode ser vista atualmente em Barcelona, ocupados por instituições públicas e privadas. Construído para a ocasião, o Poble Espanyol comporta um circuito de pequenas ruas, vielas e praças que reproduzem a arquitetura tradicional das casas espanholas, exaltando as características de cada região. Inicialmente denominado *Proyecto Iberona*<sup>127</sup>, passou a chamar-se Pueblo Español por determinação do ditador Primo de Rivera (1923-1930), interessado em impulsionar interesses hispanos e abafar o nacionalismo cultural catalão (SANTACANA; HERNÁNDEZ, 2011). Este museu a céu aberto sofreu alguns anos de decadência posteriores à Exposición

<sup>126</sup> Povo Espanhol. Apesar do nome semelhante, o Poble Espanyol de Barcelona não está diretamente vinculado às coleções do Museo del Pueblo Español de Madrid, muito embora façam parte do período de finais dos anos 1920 e 1930.

<sup>127</sup> Idealizado pelo arquiteto Josep Puig i Cadafalch.

Internacional, e o movimento de recuperá-lo incluiu a criação de uma área de exibição de objetos etnológicos, constituindo assim o Museo de Industrias y Artes Populares no início dos anos 1940 (CALVO, 1997).

O Poble Espanyol, atualmente, ocupa o posto das atrações mais visitadas por turistas em Barcelona. Cedida sua gestão a um grupo privado desde os anos 1980, o parque tem seus acessos restritos ao pagamento de entradas que oferecem um passeio pelas Comunidades Autônomas espanholas, acesso a restaurantes com comidas típicas e lojas de artesanato. O material de divulgação do espaço destaca a proposta de finais dos anos 1920, de exibir além das casas de arquitetura tradicional também os próprios artesãos, que produzem suas obras no parque e podem ser observados pelos turistas enquanto trabalham. Trata-se de uma das mais curiosas experiências deste lugar.

Na ocasião de minha visita<sup>128</sup>, a maioria das casas do parque tinha apenas o andar térreo ocupado por lojas de produtos tradicionais e artesanato, deixando vazio o interior de seus demais andares. No entanto, uma grande casa nos arredores da Andaluzia chamava a atenção pela quantidade de pessoas entrando e saindo. O espaço funcionava como uma minifábrica de vidro, onde o público entrava por um acesso e se posicionava atrás de uma grade para observar dentro dela um homem que trabalhava com um bastão de ferro cozinhando e moldando pequenos animais a partir do vidro amolecido. O artesão parecia não se importar com a quantidade de turistas fotografando seu ateliê (que não parecia nada cenográfico), e executava seu trabalho muito seriamente, sem sequer olhar para os que o observavam. Não raro, artesãos confeccionam seus produtos no mesmo local onde os vendem. O curioso deste caso era a grade que separava-o do público destacando sua função de ser visto. Logo ao lado, podíamos comprar os personagens recém-cozidos.

---

<sup>128</sup> Em fevereiro de 2016.

Fotografia 21 - Artesão e vendedora de artesanato em sua área reservada para o trabalho (Poble Espanyol)



Fonte: acervo da autora, 2016.

Em oposição à experiência de observar atores em cena e um passado escolhido para ser congelado, como na conhecida referência de *Colonial Williamsburg*, nos Estados Unidos (HOSMER JR., 1980; GONÇALVES, 1989; HANDLER; GABLE, 2002), e às polêmicas em museus antropológicos sobre a trajetória de exibição pública de seres humanos, vivos e mortos (BOSCH; CASTELS, 2008; MAGUBANE, 2009; BLANCHARD; BOËTSCH; SNOEP, 2011), no Poble Espanyol o ofício dos trabalhadores é de fato a produção artesanal. A modificação de seus métodos de trabalho pode também ser percebida através das máquinas e ferramentas que utilizam na fabricação de seus produtos. A fábrica de vidro soma-se à proposta local de aparentar um tempo presente, sugerindo que ao caminhar pelo museu aberto o visitante percorre as regiões da Espanha, onde ainda atualmente poderá encontrar edifícios semelhantes àqueles.

Ao entrar no Poble Espanyol e cruzar a fachada que representa o Castelo de Ávila, o visitante vê ao fundo uma praça, a Plaza Mayor, com sua tradicional arquitetura em forma quadrangular, com arcos na fachada do andar térreo dos edifícios que a circundam. Estas casas abrigaram as coleções de etnologia do Museo de Industrias y Artes Populares a partir de 1942. Xavier Roigé (2015) comenta sobre o conjunto exibido neste museu que, apesar de concebido em pleno regime franquista, apresentava a sociedade tradicional rural como

equivalente à sociedade tradicional catalã, com o forte propósito pedagógico e evolutivo de mostrar como teria sido a vida cotidiana.

Em entrevista, Gustau Molas<sup>129</sup>, relatou os conflitos decorrentes da passagem do Poble Espanyol à gestão privada nos anos 1980, e a falta de consenso sobre o destino das coleções públicas inventariadas de um museu municipal que não integrava o acordo de terceirização. Como exemplo, citou a montagem da Casa Pallaresa, que seria a reprodução de uma casa tradicional dos Pirineus, conjunto mais emblemático do Museo de Industrias y Artes Populares (ROIGÉ, 2015). Junto com outros funcionários, entendeu que era seu dever desmontar internamente os objetos e transportá-los ao MEB, tendo em vista a fusão entre ambas as instituições e pelo fato de integrarem uma coleção pública. No entanto, os novos concessionários não compreendiam da mesma forma, pois pensavam em organizar um restaurante temático no espaço da Casa Pallaresa que já teria pronta sua decoração. Este momentâneo contratempo nos fala a respeito das possíveis e diversas interpretações que os objetos etnológicos podem ter a depender de quem os observa. Representantes da vida cotidiana de um grupo cultural podem ter como seu destino a exibição pública, sendo lidos como registro e testemunho pedagógicos de um passado, ou podem ser pensados como belos exemplares decorativos acessórios a um restaurante “de montanha”. Novamente, o enquadramento oferecido (GOFFMAN, 1986; POLLAK, 1989) e o conjunto de convenções aplicadas num determinado momento (BECKER, 1977), parecem resultar na projeção de interpretações possíveis sobre os objetos.

Molas testemunhou grande parte da trajetória de fusões e separações do MEB nas últimas décadas. Arrisca que quase todos os oitenta mil objetos da coleção atual sofreram ao menos três ou quatro deslocamentos entre museus e reservas técnicas apenas nos últimos quinze anos, por conta de novos planos de atualização, fusões e proposta de criação de novas instituições ou edifícios. Relatou diversos planos de unificação das coleções do Museo Etnológico de Barcelona a outros museus, propostas de transferência da instituição a outros espaços, decisões sobre repartir as coleções entre reservas técnicas diferentes e uma série de planejamentos que não se realizaram plenamente. Entende-se que a realidade cotidiana do museu esteve marcada pela instabilidade em relação ao futuro próximo, mas especialmente prejudicada pela deficitária gestão de seus recursos humanos, incluindo neste aspecto o

---

<sup>129</sup> Conservador das coleções de etnologia do Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares (nome que o museu adotou a partir de 1982) e do MEB desde finais dos anos 1970. Entrevista concedida a autora em 26 fev. 2016.

Museo de Artes, Indústrias y Tradiciones Populares do qual também fez parte. Narrando sua versão da história do MEB desde os anos 1940, percebe-se a permanente movimentação das coleções. Assim como no Museo Nacional de Antropología de Madrid, o que se vê numa visita parece ser o instante imediato aparentemente estável de uma trajetória ininterrupta de mudanças.

#### **4.1.2 - Um país chamado Catalunya**

Antes mesmo de reinaugurado, uma das mais graves acusações recebidas pelo Museo Etnológico foi a de ser um “museu de barretina”: o tradicional e folclórico gorro vermelho catalão expressava a preocupação especialmente de antropólogos locais com a perspectiva do MEB fechar-se numa interpretação exclusivamente catalã de suas coleções, sem diálogo com outras nacionalidades de dentro e de fora da Espanha. Se por um lado havia o temor de que o museu comprasse o discurso independentista contemporâneo, arriscando-se a uma posição não consensual na sociedade, por outro temia-se ainda mais que produzisse uma imagem “folclorizada” da cultura catalã, deixando-se levar por clichês e lugares-comuns.

Estudar patrimônio e museus de antropologia em Barcelona requer aproximar-se da profunda dimensão identitária que suas coleções e exposições apresentam. De acordo com intelectuais que vêm acompanhando essa trajetória na região (ROIGÉ, 2015; CALVO, 1997; PRATS, 1980), em definitivo não se trata de um fenômeno recente, remetendo a movimentos culturais e políticos de séculos atrás, embora a ênfase da ação direta, se emancipatória ou não, igualmente tenha variado ao longo do tempo. Ainda que esta pesquisa não tenha como objetivo aprofundar-se nas atuais reivindicações e movimentos políticos que disputam o imaginário local sobre como seria uma “Catalunya Lliure<sup>130</sup>”, realizar trabalho de campo em Barcelona entre 2015 e 2016 exigiu alguma aproximação com o tema para compreender o que diziam meus interlocutores, diante da trama que envolve os museus e as coleções pesquisadas<sup>131</sup>.

Desde o início do trabalho de campo na cidade, identifiquei-me como antropóloga em pesquisa para a tese de doutorado no Brasil sobre as transformações recentes nos museus de antropologia europeus, particularmente interessada nos museus espanhóis. Na Catalunha, essa

---

<sup>130</sup> Catalunya livre (tradução nossa).

<sup>131</sup> Algumas aproximações aos debates identitários da Catalunha atual tornaram-se necessárias para contextualização deste trabalho, em função da origem estrangeira da pesquisadora e sua proposta de apresentação desta pesquisa no Brasil.

afirmação necessitava ser complementada pela explicação sobre minha aproximação com Madrid, que era esclarecida pela informação sobre minha estadia como bolsista no Museo Nacional de Antropología de Madrid anteriormente, o que sucedia nas conversas sobre pesquisar museus “de culturas” e “etnológicos”<sup>132</sup>.

Posto que meus interlocutores em Barcelona estavam direta ou indiretamente relacionados com as recentes disputas sobre a criação do Museo de las Culturas del Mundo por um lado, e reinauguração do Museo Etnológico por outro, as conversas se centravam no universo catalão de constituição de museus e instituições dedicadas à cultura ao longo do século XX e XXI. Entrevistei personagens importantes das políticas públicas da região, pesquisadores, diretores de museus e seus funcionários, e em diversas ocasiões confundia-me com as abordagens que ofereciam ao narrar historicamente a trajetória de instituições, intelectuais ou mesmo apropriação de conceitos antropológicos.

Aos poucos fui percebendo que parte da minha dificuldade em compreender a abrangência espacial e temporal do que me contavam em campo derivava do fato de que meu foco estava dividido entre as duas cidades mais importantes da Espanha, enquanto que em Barcelona grande parte das conversas centravam-se na experiência catalã sobre os temas. O problema não estava exatamente no recorte de meus entrevistados, mas na forma como o expressavam. Em Madrid não estranhei categorias classificatórias totalizantes como “nacional”, “Estado” e “país” por exemplo, afinal estava na capital do Estado espanhol e as reconhecia mais ou menos como faria com as mesmas se aplicadas em meu país de origem. Ao perguntar sobre alguma fase particular da montagem de exposições no Museo Nacional de Antropología, era comum que meus entrevistados associassem a períodos históricos os quais a Espanha passara naquele momento, especialmente na oposição entre “franquismo” e “redemocratização”. As narrativas pareciam tratar de acontecimentos vivenciados por todos os espanhóis, e não apenas pelos de Madrid.

Em Barcelona, aparentemente as marcações de tempos históricos não pareciam diferenciar-se brutalmente, ainda que ressaltassem as especificidades da história local, muito exploradas nos contextos de festas populares, fossem de cunho político ou não. A questão, portanto, não estava numa percepção diferenciada sobre o tempo ou sobre os acontecimentos, mas a perspectiva centrava-se na forma como foram sentidos, percebidos e historicizados no

---

<sup>132</sup> Ver capítulo 3.

“país”. Ou ainda, concentravam-se em informar-me sobre como, em âmbito “nacional” determinada trajetória intelectual, política ou biográfica, teria sido possível, por exemplo.

Inicialmente, ao ouvir estas categorias entendia-as como se referissem a toda a Espanha, tomando “nacional” e “país” como equivalentes e abrangentes de um mesmo território. Aos poucos percebi que, quando dito em Barcelona, “país” dizia respeito exclusivamente à Catalunha, e “nacional” às suas questões internas. Passei então a observar em detalhes o emprego destas definições nas duas cidades, identificando em primeiro lugar a denominação “nacional” nos nomes de museus em Madrid e o quanto pareciam remeter à unidade cultural e territorial espanhola, enquanto em Barcelona poucas são as instituições que a empregam<sup>133</sup>. Apesar de oficialmente menos utilizada, seu uso é corrente na Catalunha nas explicações e delimitações sobre seu território, sendo a denominação “països catalans”<sup>134</sup> ou “països de parla catalana” bastante frequentes. Localmente, entende-se que a Catalunha é maior do que suas atuais fronteiras, expandindo-se *grosso modo* entre a “franja de Aragón”<sup>135</sup> a oeste, Andorra e Pirineus ao norte, uma parte de Murcia e Valencia ao sul, e as Ilhas Balneares a leste, que compõem a unidade histórica e linguística<sup>136</sup>.

Ademais da forma como foram identificadas em campo, através do emprego em nomes de museus e relatos sobre sua história vinculados ao contexto da região que os abriga, estas são definições controversas, que levam décadas sendo debatidas em seus aspectos jurídicos, sociais e políticos. De um modo geral, as definições da Real Academia Española explicam que “Nación” reserva-se ao “Estado”, e este não haveria outro além da Espanha, deixando às Comunidades Autônomas as “nacionalidades” (mas não “naciones”) com seus “estatutos” subordinados à Constituição de 1978. Assim, “país”, entre outras definições, pode ser compreendido como “territorio, con características geográficas y culturales propias, que puede constituir una entidad política dentro de un Estado” (RAE, 2016, definição nº 3 – “País”). Chamo a atenção para a observação contida no dicionário espanhol, informando que a definição de “país” conforme empregada na Espanha deriva do francês “pays”, tornando mais

<sup>133</sup> O Museu Nacional d’Art de Catalunya é uma exceção com trajetória particular, derivada de um período em que se pretendia colaboração institucional e orçamentária do governo central em Madrid no fomento às ações do museu.

<sup>134</sup> Païses catalãs e païses de língua catalã, respectivamente (tradução nossa).

<sup>135</sup> Uma parte da Comunidad Autónoma de Aragón, vizinha à Catalunha.

<sup>136</sup> É interessante observar a variação de definições presentes para o termo no Wikipedia, em castelhano, e no Viquipèdia, em catalão. Disponível em:  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%ADses\\_Catalanes](https://es.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%ADses_Catalanes)>;  
<[https://ca.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%AFsos\\_Catalans](https://ca.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%AFsos_Catalans)>. Acesso em: 21 set. 2016.

clara sua aplicação em “países catalans”, assim como País Vasco ou “pays Dogon”. Por outro lado, “nacionalidad” seria:

1. f. Condición y carácter peculiar de los pueblos y habitantes de una nación.
2. f. *Der.* Vínculo jurídico de una persona con un Estado, que le atribuye la condición de ciudadano de ese Estado en función del lugar en que ha nacido, de la nacionalidad de sus padres o del hecho de habersele concedido la naturalización.
3. f. *Esp.* Comunidad autónoma a la que, en su Estatuto, se le reconoce una especial identidad histórica y cultural<sup>137</sup> (RAE, 2016, “nacionalidad”).

No caso particular da aplicação dos conceitos e definições praticados em Barcelona, nação poderia ser pensada a partir da *comunidad política imaginada* de Benedict Anderson (2008), “intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Essa identidade catalã compartilhada esquivava-se da diferenciação entre as divergências políticas soberanistas, enfatizando o que têm em comum. A língua catalã como elemento aglutinador funciona como elo de união entre culturas há muito delimitada por fronteiras estabelecidas e consolidadas como Comunidades Autônomas do território espanhol. Isso faz com que ganhe sentido, ao menos na Catalunha, a perspectiva de afinidade cultural entre as populações vizinhas, inclusive com a cidade francesa de Perpignan onde o catalão também é falado por alguns grupos, em Andorra e até na Itália<sup>138</sup>.

No entanto, assim como a aceitação da posição identitária e separatista de alguns grupos catalães tende a ser vista com precaução pelos demais espanhóis, um estudo mais completo do processo de identificação cultural catalã e construção da nação levaria em consideração as ambivalências dos discursos narrados e escritos, dedicados a tecer histórias que ajudem a configurar a *comunidad imaginada* de modo coerente e reconhecível por uma ampla parcela da sociedade. Homi Bhabha (2010) nos recorda da importância de movimentos como juventudes, novas etnicidades, novos movimentos sociais e até o cotidiano e a nostalgia, geralmente deixados à margem das grandes narrativas nacionais, e que trazem elementos de oposição reveladores, sendo capazes em alguns casos de alterar o processo da mudança histórica.

Buscar compreender a forma como essas categorias são utilizadas no cotidiano da cidade tornou-se necessário em primeiro lugar para entender a que contexto meus entrevistados em Barcelona se referiam ao narrarem as histórias dos museus em questão. E

---

<sup>137</sup> Atualmente, oito Comunidades Autônomas se declaram com identidade coletiva, linguística ou cultural diferente do restante da Espanha: Andaluzia, Aragón, Ilhas Baleares, Ilhas Canárias, Catalunha, Valência, Galícia e País Basco.

<sup>138</sup> Uma pequena região da Sardenha que também conhece a língua catalã.

ainda para tornar mais claros símbolos e acusações identificadas durante a pesquisa. Ao contrário de parecer tema relativo apenas às disputas político-partidárias atuais, essas referências cruzam-se nos objetos escolhidos pelos museus para contarem determinadas histórias, e passam a integrar comentários e críticas que se somam às diferentes posições de catalães e espanhóis sobre o tema.

Na ocasião da reabertura do Museo Etnológico, e ainda por algum tempo depois, era possível observar uma grande bandeira da Catalunha (*Senyera*) exibida na fachada, num espaço anteriormente dedicado aos painéis de informação sobre suas exposições. Menos de um mês depois da *Diada*<sup>139</sup>, onde fui apresentada a todas as variáveis da bandeira catalã nas celebrações de rua, foi curioso perceber aquela bandeira aparentemente fora de lugar, pois não estava num mastro ou em posição oficial. Na mesma semana, dois artigos de jornais acusaram o Museo Etnológico de Barcelona de usar “atributos independentistas” (GRAELL, 2015; GÚELL, 2015) em função da quantidade de “estelades”<sup>140</sup> exibidas, que na realidade estavam todas presentes na mesma vitrine, composta por pequenos bonecos representando situações e personagens cotidianos da vida contemporânea catalã. Uma das matérias indicava como problemático o uso dessa referência sem um direito à resposta: “Pero ahí queda esa huella estelada en un museo público y etnológico. Una huella que no tiene contrarréplica, ni una explicación más profunda de la realidad política catalana ni de la división candente de la sociedad” (GRAELL, 2015).

Sobre este tema, em entrevista<sup>141</sup>, o diretor do museu comentou tratar-se de uma questão menor da qual os jornais aproveitaram-se para dar ênfase a um assunto polêmico. Sua conclusão partia da explicação oferecida pelo museu de tratar-se de uma vitrine “de autor”, ou seja, do artesão Sergi Salvó que teve liberdade não apenas para decidir quais de seus bonecos gostaria de exibir, como para ordená-los de maneira autônoma. O museu, portanto, não teria interferido ou tomado posição sobre o tema, interessado apenas “en el reflejo de la realidad social”. Fornés comentou ainda que poderia ter pendurado uma “bandera estelada” dentro da exposição, como faz o Museu d’Historia de Catalunya, ou ter exibido a urna da votação do 9N<sup>142</sup>, acervo da instituição. Mas que não o fez, optando por exibir a bandeira LGBT como símbolo dos movimentos sociais contemporâneos.

---

<sup>139</sup> Celebração nacionalista catalã realizada sempre no dia 11 de setembro.

<sup>140</sup> Bandeira independentista catalã.

<sup>141</sup> Entrevista cedida à autora em 10 de fevereiro de 2016.

<sup>142</sup> Processo participativo sobre o futuro político da Catalunha, realizado em 9 de novembro de 2014.

Fotografia 22 - Bonecos de Sergi Salvó com bandeiras estreladas



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Fotografia 23 - Senyera na fachada do MEB



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

De fato, não apenas as bandeiras catalães estão por todas as partes em Barcelona como o assunto de sua identidade está presente a todo momento. Os museus locais não fogem a essa dinâmica. Ainda que muitos deles não abordem diretamente o tema, como no caso do Museo de las Culturas del Mundo, visitantes, conferências, artigos e críticas acabam por

eventualmente aproximá-los às questões correntes. Ainda no âmbito dos museus, a criação do Born Centre Cultural nos anos 2000, talvez ajude a compreender a intensidade com que os catalães levam adiante a defesa de suas memórias.

Roigé e Iñaki (2010) recuperam o contexto de criação deste que hoje é um sítio arqueológico protegido em plena cidade velha de Barcelona. Desde os anos 1970, o antigo mercado central da cidade encerrou suas atividades, deixando sem destinação certa o edifício modernista de finais do século XIX todo feito em ferro. Em 1997, finalmente, optou-se por construir dentro de suas dependências uma biblioteca pública, e tão logo as obras tiveram início descobriu-se restos arqueológicos da Barcelona moderna e medieval em bom estado de conservação, numa área total de oito mil metros quadrados, localizada a apenas trezentos e cinquenta metros do atual Museo de las Culturas del Mundo.

Além do inusitado da descoberta em termos arqueológicos, os autores assinalam seu conteúdo “nacional” bastante claro, pois tratava-se de restos da cidade destruída durante a Guerra de Sucesión Española de 1714, “fecha mítica del nacionalismo catalán, cuando los Borbones impusieron un estado absolutista y centralista y se inició una fuerte persecución de la lengua catalana” (ROIGÉ; IÑAKI, 2010, p. 543-544). A *Diada* é celebrada a cada 11 de setembro em função da data desta guerra perdida.

Museólogos, arqueólogos e defensores dos movimentos nacionalistas locais iniciaram um longo debate em favor da interrupção do plano de construção da biblioteca e criação do sítio arqueológico, que envolveu Prefeitura, Generalitat e os vizinhos que posicionaram-se pela continuidade do projeto da biblioteca. A polêmica permaneceu estagnada até que em 2006 decidiu-se sobre a conservação das ruínas (HERNÁNDEZ, 2015), que foi inaugurada somente em 9 de setembro 2013, antevéspera da *Diada* que anunciava o início das celebrações do Tricentenário da batalha de 1714.

Atualmente, o centro cultural tornou-se um tipo de marco para as celebrações nacionalistas, onde reúnem-se de movimentos sociais e políticos para acompanhar a apuração de eleições, a desfiles tradicionais de grupos que se autodenominam representantes de associações de memórias de guerra e resistência civil e militar de diferentes períodos. Como um *lugar de memória* (NORA, 1992), este espaço parece emblemático do ponto de vista da identificação de um componente material que dá suporte às identidades que constituem a Catalunha atual. Nela cabem processos de construção de um futuro comum pela vontade da coletividade, que não necessariamente se detém no debate entre ser ou não parte da Espanha. Funciona como se entendessem a necessidade de criar a memória, operação não natural e

espontânea, através de momentos que são cuidadosamente retirados da história, reconstruídos e devolvidos a ela reencaixados (NORA, 1992).

Assim como Anderson (2008), que está mais interessado nas estratégias que as populações encontram para imaginarem-se como parte de um só conjunto, do que em possíveis verdades ou contradições históricas que surjam nas reivindicações, Pollak (1992) também entende que o importante não é a compatibilidade histórica de datas com as versões praticadas pelos grupos nas celebrações ou narrativas. A memória vivida “por tabela” é tomada como parte do coletivo, dando continuidade e coerência aos discursos, o que implica também em esquecer estrategicamente os episódios que podem comprometer o fluxo da coesão social (POLLAK, 1992).

Nas leis de patrimônio cultural espanholas, as questões identitárias tendem a ser classificadas em dois níveis, um que se articula sob a unidade do povo espanhol, e outro que reconhece as especificidades das identidades regionais.

En primer lugar está la identidad nacional española a la que se refieren expresiones presentes en nuestra legislación como, por ejemplo, “pueblo español”. Vienen en segundo lugar, siendo no menos importantes, las identidades definidas desde los nacionalismos sin estado y las identidades regionales que se construyen como alternativa o complemento a la identidad nacional española (SANTAMARINA et al, 2008, p.212).

Neste sentido, o patrimônio oficial funcionaria como harmônico: por um lado a manutenção da ideia de povo espanhol como um dado, e por outro, a celebração de identidades regionais em pé de igualdade, supostamente. Nessa mesma linha, a constituição de 1978 autoriza a prática de línguas regionais, abafadas durante quatro décadas, mantendo uma nação pensada como heterogênea, ou diversa, porém indivisível:

La Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas (CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA, 1978, Art. 2º).

Neste panorama de crescentes disputas por discursos, o Museo Etnológico de Barcelona opera de modo enraizado numa tradição colecionista de apreender uma certa *hispanidad* através da produção material das populações de seus territórios. Embora também esteja diante da necessidade de atualizar o recorte para a Catalunha de hoje, que mantém sua profunda e própria identificação cultural. Dar sentido ao que se convencionou chamar de

“etnologia” no cenário espanhol implica no desafio de apresentar objetos reunidos ao longo do tempo em que a imaginação sobre o que seria a comunidade variou intensamente. Esta parece ser uma particularidade espanhola nos estudos sobre museus de antropologia, onde há um cenário de profundas divergências entre grupos regionais e Estado Nacional. Neste percurso, os museus de antropologia operam como intermediários entre perspectivas conflitivas sobre quais símbolos, grupos, histórias e narrativas integram um e outro imaginário.

Para além da Catalunha e seu “outro” espanhol, o MEB ainda pretende falar de um lugar que se comunica com o mundo, dado o intenso fluxo de imigrantes moradores da capital, e as coleções que reuniu através de expedições pelos continentes. Catalunha no mundo e o mundo a Catalunha tornou-se o *slogan* reproduzido por seus defensores como a síntese de uma filosofia de trabalho.

A intencionalidade do MEB em debater “etnologia” catalã, função a ele atribuída e por ele assumida, passa por disfarçar o peso da continuidade histórica em sua dimensão colonial, e pela pressão do necessário encadeamento de memórias acionadas para a construção do futuro da Catalunha. Sem entrar diretamente nesse campo de batalha, o museu se exime da narrativa épica, do emblema do discurso oficial, e opta por contribuir com o debate através das vozes subalternas<sup>143</sup> (SPIVAK, 2010), da ruralidade e de um passado comum a muito mais gente em toda a Espanha. A Espanha, de certa forma, faz parte do *mundo* no qual essa Catalunha apresentada pelo Museo Etnológico está.

#### 4.2 - “MUSEU DE LA GENT”

O Museo Etnológico de Barcelona reabriu suas portas ao público oferecendo interpretações que pretendiam refletir através dos objetos os cruzamentos de relações, conflitos e memórias entre a Catalunha e as demais sociedades com as quais se relaciona. Pensando sobre as transformações recentes nos museus de antropologia e o modo como cada um vem reordenando suas coleções e exposições, a ocasião de reinício de um antigo museu traz dados interessantes sobre como seus personagens enfrentam a permanente cobrança por atualização das abordagens.

---

<sup>143</sup> Concepção empregada pelo diretor do museu especialmente sobre os imigrantes.

O MEB está localizado próximo a uma das áreas mais visitadas pelos turistas na cidade. A Avenida de la Reina Maria Cristina conduz o visitante da Plaza España à Fonte Mágica, onde há espetáculos de luz e água todas as noites do verão, e de onde se pode ver logo acima na montanha o Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). O MEB encontra-se a poucos metros do lado esquerdo do MNAC, e para chegar a ambos pela Fonte Mágica é necessário subir alguns lances de escadas.

Durante a pesquisa de campo em Barcelona foram recorrentes os comentários comparativos entre o Museo Etnológico e seu *oposto*, o Museu de las Culturas del Mundo. Formalmente separados no início de 2015, chegaram ao fim do mesmo ano como uma única instituição, embora com enfoques e localizações diferentes: o MEB dedicado à etnologia catalã, ainda que em diálogo com “outras culturas”, e o MCM enquadrado como um museu “de culturas” e “artes exóticas”. Enquanto os comentários sobre a localização do Museo de las Culturas del Mundo faziam referência à sua proximidade com o Museu Picasso e a facilidade de acesso por parte dos visitantes<sup>144</sup>, sobre o Museo Etnológico apontavam o inverso. Ouvi muitas afirmações de que o antigo museu nunca “daria certo”, no sentido de ter um número grande de visitantes, porque está “lá na montanha”, longe de tudo, sem o estímulo para chegar até ele. De fato, chegar ao MEB não é exatamente fácil pois há poucas linhas de ônibus disponíveis ou a opção de subir caminhando, o que envolve tomar algumas escadas rolantes, subir por dentro do parque, ou ainda pela rua de acesso por onde passam os carros.

No entanto, há de se considerar a quantidade de outras instituições culturais presentes nos arredores de Montjuïc e a intensa circulação de turistas pela região. Vizinhos ao museu estão a Fundación Juan Miró e o próprio MNAC, dois dos museus entre os mais visitados da cidade. É admirável o número de pessoas do mundo inteiro nesta área todos os dias do ano, aos que se somam os catalães que sobem às atividades do Castel de Montjuïc nas festas de verão e datas comemorativas da cidade. Essa intensa frequência de pessoas somada à interpretação do inevitável fracasso da instituição apontam que poderiam haver outras circunstâncias que atravessam o Museo Etnológico, tornando mais complexa a avaliação sobre como entende seu papel social e de que forma espera cumpri-lo.

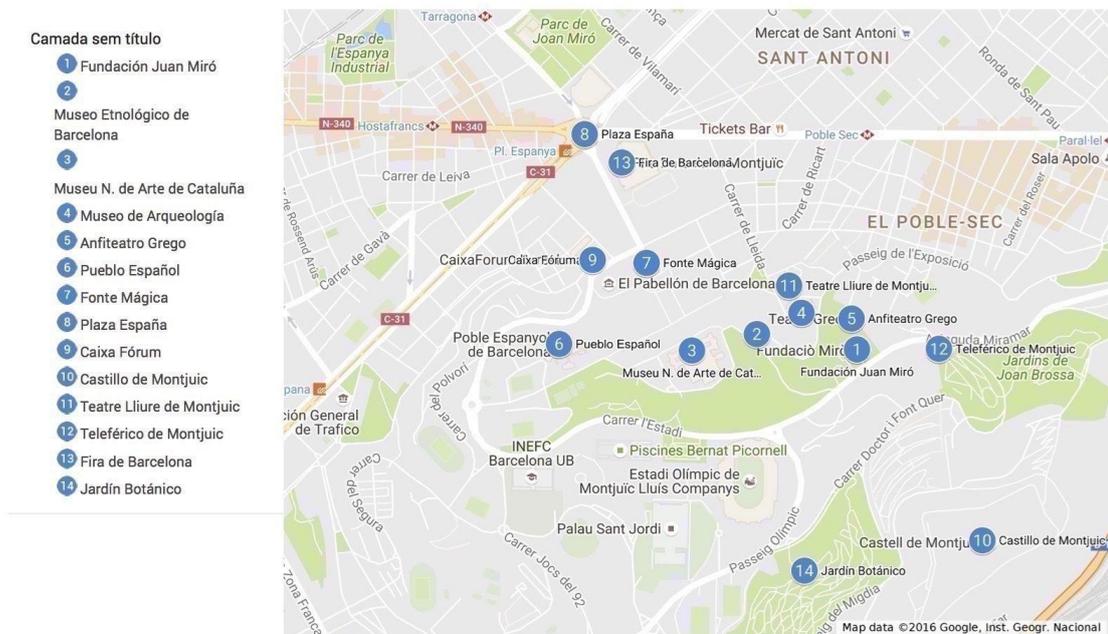
Como se pode verificar no mapa abaixo, nos pés da montanha estão outros dois espaços culturais muito procurados em Barcelona: o Centro Cultural Caixa Fórum e o Poble Espanyol.

---

<sup>144</sup> O MCM está localizado no Born, bairro da Ribera, na Cidade Velha de Barcelona.

Mapa 3 - Mapa das instituições culturais em Montjuïc

## Mapa das instituições culturais em Montjuïc

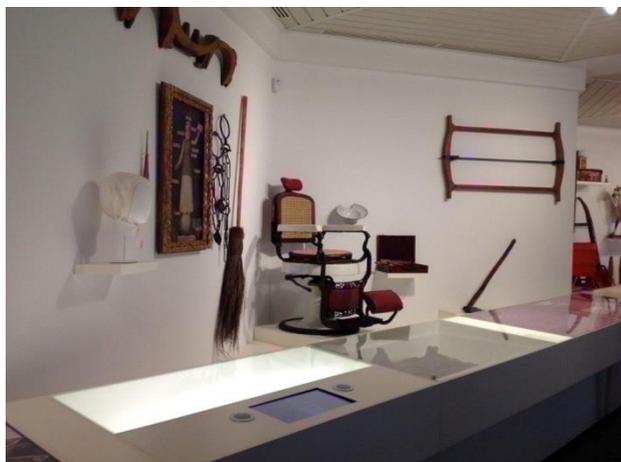


Fonte: *print* de tela da aplicação Google Maps, em agosto de 2016.

Chegando ao museu, o visitante encontra um edifício dividido em diversos pavimentos, rapidamente identificados como o térreo por onde se entra, dois andares de exposições e um subsolo onde está a reserva técnica aberta ao público e a biblioteca. No entanto há ainda mais um andar intermediário entre as exposições onde está o auditório. Os espaços de trabalho estão distribuídos entre o subsolo, o térreo e o último andar.

A primeira parte da exposição está composta pelo que dentro do museu é chamado de "muro", que seria equivalente à primeira parede interna à direita na sala da exibição permanente. Tanto o "muro" quanto as janelas na lateral oposta seguem o formato dos ângulos hexagonais do edifício, criando uma espécie de nicho, ou cantos, onde a museografia adotada optou por expor a primeira parte da coleção. Já no segundo pavimento de exposições, o "muro" foi substituído por armários de vidro que também seguem os ângulos e criam paredes internas que acompanham o formato da colmeia.

Fotografia 24 - “Muro” angulado no 2º pavimento



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Fotografia 25 - Vitrines anguladas no 4º pavimento



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Essa descrição faz-se necessária para compreender a proposta museográfica do MEB, marcada pela dificuldade em adequar-se à arquitetura do prédio. Cada um dos nichos do “muro” apresenta um conjunto de objetos que compõe um ambiente. Alguns deles são quase cenográficos, reproduzindo um cômodo da casa, enquanto outros parecem propor um diálogo de objetos de tempos e lugares diferentes sob o mesmo enquadramento. Todos possuem uma

bancada de imagens, textos e objetos como a que se vê na foto anterior, onde estão as informações sobre todas as peças expostas, além de uma pequena tela interativa onde o visitante pode acessar fotografias do acervo escolhidas pela curadoria do museu, de acordo com a proposta do nicho. Além de outras informações relevantes, cada bancada possui ainda uma vitrine menor encaixada, que também expõe objetos que dialogam com a temática. Por fim, as bancadas dos nichos possuem cor e textura diferentes, que servirão à identificação que o museu propõe na sequência.

Em sua grande maioria, os nichos são formados por objetos da coleção do Museo Etnológico, originários da Catalunha e regiões próximas, com algumas poucas peças de colecionadores externos. Ao longo do processo de renovação pelo qual o museu passou entre os anos de 2011 e 2015, acolheu a orientação de dedicar-se quase que exclusivamente à etnologia catalã, criando algo como um museu do “nós”, e assim distinguindo-se de seu par, o Museo de las Culturas del Mundo, criado em fevereiro de 2015 numa chave aproximada ao que Benoît L’Estoile (2007) denominou “museu do outro”, em referências às coleções de povos extraeuropeus.

Poucos meses antes da reinauguração, o Museo Etnológico reordenou algumas partes da exposição propondo uma abrangência maior que conectasse a Catalunha e os objetos de sua coleção aos demais povos que habitam a cidade. Essa alteração ocorreu após críticas recebidas por parte dos antropólogos das universidades de Barcelona em função da divulgação da proposta museográfica dedicada à abordagem “exclusivamente catalã”, e após a derrota nas urnas do partido político que conduzia a Prefeitura e a Secretaria de Cultura<sup>145</sup> da cidade até então. É importante destacar que parte dos intelectuais que assinou o manifesto publicado<sup>146</sup> ou que deu declarações críticas aos jornais locais manteve algum tipo de relação com o MEB ao longo de sua história, e portanto conhecia a instituição. Seja através da participação direta entre os membros do museu, ou atuando como conselheiros; seja na interlocução entre o MEB e a universidade, encaminhando estudantes para estágios no museu e recebendo seus funcionários para palestras no espaço universitário. A crítica esteve direcionada não às equipes de trabalho do museu, mas às opções consideradas equivocadas por parte dos antropólogos de limitar a narrativa ao “catalanismo”, algo como o equivalente a apresentar a cultura de forma estática e congelada no tempo.

---

<sup>145</sup> Institut de Cultura de Barcelona (ICUB): órgão administrativo responsável pelo MEB.

<sup>146</sup> Manifesto Barcelona i els museus com a pessebres (Barcelona e os museus como presépios), publicado em dezembro de 2014.

A abordagem finalmente adotada é apresentada pelo diretor do museu e seus colaboradores através da concepção “Catalunya en el món i el món a Catalunya<sup>147</sup>”. Um conceito que, de acordo com um dos membros mais atuantes no MEB, Enric Miró<sup>148</sup>, já vinha sendo adotado há anos, e que fez com que o museu se tornasse espaço de encontro dos grupos mais diversos de Barcelona. No dia em que conheci o diretor do museu, Josep (Pep) Fornés, conversamos brevemente sobre o museu e sua proposta de interação com as populações da cidade, fossem ou não da Catalunha. Já nesse primeiro contato, Fornés comentou que gostaria de reorganizar algumas partes da exposição que não tinham saído à sua maneira, pois a possibilidade de articular os objetos que remetiam a origem catalã à experiência de outros povos chegou depois que o museu já tinha pronto seu plano museográfico.

De fato, se analisados atentamente, os seis nichos que abrem a exposição e as demais peças que compõem a mostra permanente parecem percorrer acontecimentos históricos e emblemas da Catalunha ao longo dos séculos XX e XXI. O próprio Fornés comenta que desde 2004 o MEB vinha se dedicando à exibição de etnologia, a maioria originária da Catalunha (FORNÉS, 2010). Para um visitante estrangeiro, muitos nomes de cidades e regiões tornam-se difíceis de serem contextualizados pois não há referências explícitas como mapas ou indicações geográficas que permitam localizar muitas das histórias narradas através dos objetos. Boa parte dos detalhes de informações, áudio dos vídeos exibidos e legendas são oferecidos em catalão apenas. De certa forma, o museu passa uma primeira impressão de diálogo íntimo entre os seus, deixando em segundo plano aqueles que têm pouca familiaridade com nomes e referências sobre a região.

Essa observação merece outras considerações pois o Museo Etnológico de Barcelona não parece dirigir-se a um público exclusivamente catalão como poderia dar a entender. Enfocando os objetos e a dinâmica que compõem em sua relação com o público, veremos que a percepção sobre fazer parte daquelas histórias contadas pelos objetos se estende a muitos mais que os nascidos em Barcelona e seu entorno. Segundo Fornés, o MEB fala para quem conhece a Catalunha e compreende suas referências mesmo não sendo dali.

---

<sup>147</sup> Catalunha no mundo e o mundo na Catalunha.

<sup>148</sup> Entrevista concedida a autora em 23 fev. 2016.

Nuestros 'forasteros' son esporádicos. Aquí nos dirigimos a ecuatorianos sí. A nuestros ecuatorianos, a los ecuatorianos catalanes, a los ecuatorianos barceloneses. [...] El público del museo son gente de Barcelona, de Cataluña, gente de España que pasa por aquí. Tan turista es uno de Madrid que viene a ver el museo como puede ser turista uno que viene de Brasil a ver el museo. Nosotros no nos dirigimos a los turistas. Este no es un museo para turistas<sup>149</sup>.

O MEB atual parece definir-se através de interlocutores muito particulares, algo incomum para um museu de Barcelona, onde as instituições dirigem grande parte de suas atividades em função da demanda dos turistas que a visitam. Na contramão da cidade, o museu se reserva a ser um “useu de la gent”, interessado em dar a conhecer as conexões possíveis entre as tradições catalãs e o que as aproxima ou afasta do resto do mundo. Esta categoria foi observada em campo em referência ao MEB, dentro e fora do museu. Meus interlocutores na Universitat de Barcelona conheciam a denominação utilizada por Pep Fornés, e a entendiam como o movimento de abertura do museu ao conjunto dos moradores da cidade, realizando ações que tivessem significado para eles (VAN GEERT, 2014). O uso da categoria difere de uma abordagem unitária ou individual, como na referência brasileira do Museu da Pessoa<sup>150</sup>. “Museu de la gent” configura-se como uma categoria relacional que indica o intuito de produzir proximidade e intimidade entre o museu e as pessoas que o frequentam.

Frequentar seria um verbo bastante adequado para pensar o MEB e o que entende ser sua atual missão. Seguindo o pensamento de Fornés, apesar de localizar-se numa zona de grande trânsito de turistas, entre o MNAC e a Fundació Juan Miró, o MEB não está interessado em comunicar-se com turistas. Em entrevista, comentou que após sua reinauguração o museu não foi organizado para ser visto em uma tarde. Seria preciso frequentar a instituição, voltar várias vezes e observar cada uma de suas vitrines. Durante as observações de campo, de fato a presença de turistas, especialmente estrangeiros, parecia pouco significativa, enquanto viam-se em maior número grupos e famílias espanholas<sup>151</sup> em visita.

Apesar desta pesquisa não ter se dedicado ao estudo de público, a partir das observações talvez seja possível caracterizar dois conjuntos de visitantes do MEB. O

<sup>149</sup> Josep Fornés em entrevista concedida a autora em 10 fev. 2016.

<sup>150</sup> Criado em 1991 em São Paulo, o Museu da Pessoa dedica-se ao registro das histórias de vida de qualquer pessoa, como fonte de conhecimento e patrimônio da humanidade. Ver mais em: [www.museudapessoa.net](http://www.museudapessoa.net).

<sup>151</sup> Uso aqui a definição “espanhola” para caracterizar pessoas de origem espanhola, quando apenas a observação não era capaz de determinar exatamente sua região de nascimento ou moradia.

primeiro, citado anteriormente, formado por grupos, a maioria de idosos e famílias. Sobre estes, apenas com dados de observação de campo, não é possível afirmar se eram frequentadores do museu, ou se realizaram ao menos mais de uma visita. De todo modo, interagiam com a exposição no sentido de que os objetos expostos, de alguma maneira, tinham relação com suas histórias locais e familiares. Conforme será tratado, era notável como as exposições *faziam sentido* para esses grupos. O contraste era marcante diante de estrangeiros, que passavam pelas vitrines observando os objetos com certo distanciamento emocional, observando uma ou outra curiosidade, mas sem demonstrar *relação* com o que viam.

O segundo conjunto de pessoas visitantes do MEB eram as atraídas pelo que Enric Miró definiu como a “metodologia” do museu, que em suas próprias palavras seria algo como “estar cerca de la gente”. Sempre muito alinhado com o pensamento de Pep Fornés, com quem trabalhou nos grupos de música tradicional, festas populares da cidade e mesmo no MEB por décadas, Enric reconhecia na capacidade de comunicação do museu com imigrantes e grupos sub-representados nos circuitos da cultura tradicional da cidade, um dos principais acertos, ainda que esse trabalho rendesse pouco ou nenhum reconhecimento.

Em entrevista, relatou diversas histórias em que pessoas chegavam ao museu com alguma proposta de exposição, realização de encontro no espaço ou mesmo para apresentarem-se como representantes de uma ou outra organização, e eram acolhidas. Os resultados dessas articulações eram variados, alguns deles rendendo frutos para a história do MEB, como quando, segundo Enric, tornaram-se a única instituição europeia a participar do Ano da Cultura Islâmica em Damasco, na Síria, por volta de 2006.

Comentou sobre a exposição de cultura cigana realizada pelo museu chamada *Gitanos. La cultura de los rom en Cataluña*, enfatizando a presença desta população habitante da região há seis séculos<sup>152</sup>, organizada junto às associações ciganas locais. Segundo Enric, a exposição percorreu até Perpignan, cidade considerada Catalunha norte, que atualmente é parte do Estado francês, localizada cerca de duzentos quilômetros de Barcelona. Para tanto foram necessárias autorizações específicas para atravessar a fronteira, além de apresentar justificativas à iniciativa. Para Enric parecia óbvio circular pela região não apenas por ser parte da Catalunha como porque a exposição mostrava as relações matrimoniais e comerciais

---

<sup>152</sup> Sobre a exposição ver PÉREZ, Javier. “Una exposición acerca la historia, las raíces y la cultura viva del pueblo gitano en Cataluña”. *El País*, Cataluña, Barcelona, 03 jul 2006. Disponível em: [http://elpais.com/diario/2006/07/03/catalunya/1151888855\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/07/03/catalunya/1151888855_850215.html). Acesso em: 3 set. 2016.

entre os ciganos de Barcelona e de Perpignan, mas que para o rigor das administrações locais não parecia um argumento tão explícito. Em função desta ação, o MEB teria sido convidado a mediar uma disputa entre ciganos na Galícia, dada a experiência de diálogo alcançada na exposição.

Sua análise passa por entender que o museu cumpre papel de intermediário entre instâncias sociais em geral distanciadas. No cumprimento de sua missão pública, o museu poderia funcionar como elo de ligação e entendimento entre o Estado e a sociedade. Este parecia ser um dos pontos que tantos interlocutores de museus na Espanha comentaram sobre o fato de que os gestores públicos, conservadores ou progressistas, não entendiam nada sobre museus de antropologia.

A “metodologia” do MEB previa ainda o deslocamento do eixo do discurso sobre o que exhibe, e para demonstrar como entendiam esse posicionamento, comentou sobre uma associação de senegaleses que esteve em visita no museu, e a posição de Fornés de que eles (e não o museu) deveriam “explicar” sua cultura e seus objetos, sob a guarda do MEB. Durante todo o tempo de pesquisa de campo, tanto em Madrid quanto em Barcelona, observei como “explicar” parecia ser uma das funções centrais dos museus pesquisados. A categoria trata de uma forma específica de comunicação que os museus precisam dar conta. Um museu que não “explica” a cultura não cumpre sua tarefa pois os visitantes saem sem entender o que viram, ou pior, tiram conclusões equivocadas. Quando se tratavam de coleções de etnologia, parte da dificuldade de atualização nas exposições contemporâneas vinha da suposta incapacidade de “explicar” a sociedade através de objetos antigos, desvinculados da experiência cotidiana das gerações atuais. Apesar da preocupação constante sobre o entendimento proporcionado pelas exposições dos museus, a questão não passava pela transmissão de uma verdade incontestada. Não significa portanto que “explicar” fosse equivalente a ensinar uma versão dos fatos como sendo a verídica, mas pretender que o discurso elaborado pelo museu fosse plenamente compreendido pelos visitantes, ainda que com críticas e discordâncias. O pior cenário parecia ser o de criar um museu ou expor uma coleção que não “explica” nada, ou seja, que não comunica.

Nuno Porto e Mary Bouquet (2005) comentam sobre a ausência de garantias de compreensão e compartilhamento das questões apresentadas por uma proposta curatorial. Em suas análises sobre a ritualização dos diferentes modos de exibição, afirmam não haver qualquer controle sobre o que o público vai entender a partir do que o museu expõe. Distinguindo os curadores do próprio museu, os autores enfatizam os processos aos quais as

redes de colaboradores das instituições se conectam, e a elas se somam além dos visitantes os funcionários do museu em suas hierarquias, e todos os demais envolvidos externa e internamente. Indicam que a exposição se conforma como resultado destas articulações, construindo graus variados de interpretação e proposição, que atendem à rede de forma mais ou menos esperada justo pela diversidade de experiências proporcionadas pelo ritual de estar num museu.

Gustau Molas, conservador do MEB desde o fim dos anos 1970, comentou<sup>153</sup> que considerava importante ter uma televisão na coleção de etnologia do MEB. Pensava que ter coleções de todos os tipos e modelos de TVs era trabalho para museus de ciências e tecnologia, mas um museu etnológico deveria ter pelo menos uma unidade para “explicar” a mudança das relações entre as pessoas depois do surgimento deste objeto. Assim, para compreender a sociedade atual, era fundamental exibir este item que tanto modificou os hábitos e relações sociais na Espanha, e que portanto deveria ser parte da história visual “explicada”. Após reinaugurado, o MEB exibe um modelo de TV dos primeiros vistos na Espanha, numa parte da exposição permanente que trata do espaço doméstico. Gustau também esperava ver outros objetos na coleção do museu, como um tamagotchi, brinquedo tão popular no final dos anos 1990 e que praticamente desapareceu.

Gustau aposentou-se em 2014, tendo acompanhado os acordos sobre a Coleção Folch e sua recepção em Montjuïc. Já Enric fez parte do grupo de funcionários que deixou o MEB logo após sua reinauguração, alguns por aposentadoria ou decisão própria, outros pelo encerramento do contrato de serviços com a municipalidade. Nas semanas que se seguiram ao dia 4 de outubro de 2015, o museu sofreu com o afastamento de boa parte de sua equipe, o que parecia contraditório a uma instituição de acabava de reinaugarar como parte de um cenário político que se afirmava renovador.

De volta ao público do MEB, esse segundo conjunto era formado portanto de imigrantes moradores da cidade e grupos ditos subalternos, forma como no museu referiam-se às classificações sociais atribuídas aos sujeitos “outros” da Europa (SPIVAK, 2010), mesmo quando nascidos em território europeu. Nesse sentido, o MEB pretendia ser um espaço onde o diálogo entre culturas fosse facilitado, apesar das idiossincrasias próprias de ter que responder como um museu: “El museu es un lugar de encuentro y de difusión. No es un 'el ICOM dice

---

<sup>153</sup> Entrevista concedida a autora em 26 fev. 2016.

que [...]’. No. El museo es un sitio donde se encuentra gente y donde se hace un servicio público” (Enric Miró, em entrevista concedida a autora em 23 fev. 2016).

A definição “museu de la gent”, empregada por Pep Fornés, partia então dessa vontade de aproximação com as pessoas, embora o próprio já tenha deixado claro não tratar-se de quaisquer pessoas. Considera iniciativas as quais o museu deve adotar nessa perspectiva de aproximação, como estar disponível para ouvir permanentemente a sociedade à qual serve, adaptar-se às mudanças sociais, além de responder cientificamente acionando os campos da historiografia, arqueologia, antropologia e sociologia (FORNÉS, 2007).

Embora o discurso de apresentação do MEB pareça encaixado e coerente dentro de seus próprios termos, muitas são as críticas recebidas em função do emprego “inadequado” ou pouco preciso de conceitos antropológicos. Fornés e Miró afirmam trabalhar numa perspectiva de “antropologia aplicada”, articulando visões de mundo que ultrapassam o campo da antropologia, como história, psicologia, botânica, sociologia, e que contribuam para dar conta da realidade social, “dinâmica y cambiante”<sup>154</sup>. Observando as atividades propostas pelo museu, os comentários das entrevistas e os planos de atuação de Fornés para o Museo de las Culturas del Mundo, após assumir a direção junto com o MEB no fim de 2015, tudo indica que a orientação do trabalho tem sido no sentido de utilizar-se dos campos disciplinares como ferramentas instrumentais, ainda que de modo pouco ortodoxo, para aproximar-se das pessoas e produzir um discurso comprometido socialmente com populações consideradas marginais.

Nesse sentido, Fornés apontou algumas das mudanças pretendidas para a exposição temporária do MEB, intitulada “Lo sagrado, lo profano y la fiesta”. Esta soma-se ao conjunto da exposição permanente de modo que o visitante pouco distingue tratar-se de uma montagem com previsão de cerca de um ano de exibição. Abordando essencialmente tradições rurais e cultura popular na Catalunha, a exposição temporária dialoga com os nichos organizados no “muro” do primeiro pavimento de exposições e demais vitrines de objetos. Entretanto, de maneira geral o enfoque das narrativas não articula de forma explícita as relações da Catalunha com o mundo.

Este segundo pavimento de exposições onde está a mostra temporária possui “parasitas” na museografia, como disse Fornés referindo-se ao aspecto dos móveis de cerca de quarenta anos atrás que foram utilizados. Sua intenção para a próxima montagem seria romper com esta visualidade e construir um ambiente que possa ser utilizado por diferentes tipos de

---

<sup>154</sup> Pep Fornés, em entrevista concedida a autora em 10 fev. 2016.

mostras de curta duração. Com a previsão de inaugurar “Barcelonas” nos últimos meses de 2016, uma exposição temporária de antropologia urbana, Fornés comentou sobre o trabalho de coleta de objetos através da necessária pesquisa de campo que o MEB organizará para dar conta de apresentar o modo de vida do que ele chama de “caras ocultas” da paisagem urbana de Barcelona. O diretor explicou seu propósito de tratar da população de rua, “manteros”<sup>155</sup>, refugiados, festas alternativas e vida de bairro.

Em torno do Museo Enológico de Barcelona algumas referências são acionadas sobre o trabalho desenvolvido, ou sobre como, acredita-se, deveria ser. Inúmeras vezes ouvi as categorias “museo de sociedad” e “museo de civilización” da forma como são empregadas no Québec, como uma referência ao que o museu etnológico poderia responder. A aproximação com a particularidade nacionalista do Estado Québécois em relação ao Canadá repercute na Catalunha contemporânea em suas reivindicações frente à unidade do território espanhol. A referência trata do Musée de la Civilization du Quebec, inaugurado em 1988, depois de duas décadas de debates em torno da ideia do Musée de l’Homme du Quebec, em contraposição ao Museum of Man em Ottawa (BERGERON, 2007). Classificado como um “museu de sociedade”, o Musée de la Civilization se caracteriza por abrir mão de vincular-se a uma única disciplina, apresentando estratégias que não apenas articulam antropologia, história da arte, educação, filosofia, como retiram as coleções do seu papel prioritário num museu, elevando a comunicação como elemento central de trabalho das equipes (BERGERON, 2007).

Essa ideia parece ter bastante impacto na Catalunha, diante da possibilidade de integrar coleções já existentes com o apelo de um grande e novo museu, e ainda com a característica de valer-se de um modelo “que deu certo” num contexto de debates sobre as particularidades nacionalistas no Quebec. Ao tratar deste tema em Barcelona, Jusep Boya é o nome mencionado. Atual Diretor Geral de Arquivos, Bibliotecas, Museus e Patrimônio da Catalunha, Boya estudou museologia e patrimônio em Montréal, e na Catalunha desenvolveu o projeto de criação do Museu Nacional d’Història, Arqueologia i Etnologia de Catalunya (MNHAEC), em 2009. Em entrevista<sup>156</sup>, comentou sobre o propósito de conceber um museu interdisciplinar, somando coleções que há muito são exibidas isoladamente e sem resultados significativos de visitação. Boya, que posteriormente à proposição se tornaria diretor do

---

<sup>155</sup> “Manteros” é a forma como são conhecidos os comerciantes informais, a maioria ilegais, que estendem mantas nas calçadas da cidade para venda de produtos de todo tipo. Há mobilizações para a legalização deste trabalho em Barcelona, sendo que grande parte destes trabalhadores são imigrantes africanos “sin papeles”, ou seja, sem visto de permanência na Espanha.

<sup>156</sup> Jusep Boya me recebeu para uma entrevista em 29 de outubro de 2015 em sua sala na direção do Museu d’Història de Catalunya.

Museu d'Història de Catalunya, em 2009 propunha repensar as coleções de história, arqueologia<sup>157</sup> e etnologia catalães para dar um novo formato e interpretação a seu conjunto, num panorama renovado e num novo espaço de visibilidade pública:

Certament, una integració de les funcions i perspectives tradicionals d'un museu etnològic amb les pròpies d'un museu d'arqueologia i, alhora, d'història, comporta plantejar el nou museu essencialment com una institució amb una pregona vocació interdisciplinària i una concepció ampla i oberta del patrimoni cultural. Per aquest motiu, tot adoptant un terme emergent en el camp de la nova museologia contemporània, el nou museu es va qualificar dins del Pla de Museus com un 'museu de societat', entenent per tal una institució patrimonial que s'atorga com una de les seves principals missions la de construir i presentar un relat accessible a tothom sobre el passat, el present i, fins i tot, el futur de Catalunya, essencialment a partir de les contribucions de les diverses ciències socials i humanes<sup>158</sup> (MNHAEC, 2009).

A efervescência de museus na Espanha contemporânea levaria a citar outros tantos casos de planejamento de instituições que, assim como o MNHAEC, não seguiram adiante, foram parcialmente concebidos ou que foram plenamente executados. O Museo Etnológico de Barcelona e os demais museus objeto desta pesquisa necessariamente integram esse contexto mais amplo, e em diferentes momentos de suas histórias foram incluídos ou excluídos dos planejamentos de redes de museus e patrimônio. Para além das questões particulares do caso acima citado, que segundo Boya sofreu com a resistência do campo da arqueologia em Barcelona, com o crescente movimento soberanista e também com a fragilidade econômica do período de crise quando o novo museu foi proposto, nota-se o quanto investiu-se em termos financeiros e intelectuais em patrimônio e museus nas regiões nas décadas posteriores à redemocratização:

Se inauguraron museos de todo tipo. [...] quizá fueron los museos etnográficos o los dedicados a ilustrar la microhistoria de un territorio los más abundantes, aunque en el plano cualitativo, o mejor dicho, si nos atenemos al impacto mediático que generaron, fueron los de arte contemporáneo los grandes protagonistas de la eclosión museística en marcha, seguidos tal vez por los dedicados a la ciencia y la tecnología (DÍAZ, 2007).

---

<sup>157</sup> Fundado em 1935, o Museu d'Arqueologia de Catalunya está localizado aos pés da montanha de Montjuïc, bem perto do MEB. Atualmente está formado por uma rede de museus e sítios arqueológicos pela Catalunha.

<sup>158</sup> De fato, a integração das funções e perspectivas tradicionais próprias de um museu de etnologia, de um museu de arqueologia, e ainda, de história, envolvem planejar o novo museu essencialmente como uma instituição com vocação interdisciplinar e concepção ampla e aberta do patrimônio cultural. Por este motivo, adotando um termo emergente do campo da nova museologia contemporânea, o novo museu foi descrito no Plano de Museus como um 'museu de sociedade', o que significa uma instituição que tem como suas principais missões construir e apresentar discurso acessível a todos sobre o passado, o presente e até o futuro da Catalunha, essencialmente a partir das contribuições das diversas ciências sociais e humanas (tradução nossa).

De acordo com Roigé e Arrieta (2010), a partir dos anos 1980 a Catalunha produziu uma mudança significativa no panorama de museus da região, muito em função das políticas que os cercaram, como a criação de um sistema nacional de museus (a Ley de Museos de 1990 seria um de seus componentes); a reforma urbana de Barcelona, também motivada pelos preparativos e recursos provenientes dos Jogos Olímpicos de 1992; e o empenho em transformar a cidade em destino turístico cultural, o que impulsionou a criação de grandes equipamentos culturais na cidade.

As críticas ao “modelo Barcelona”, entretanto, têm grande repercussão nos estudos sobre imigração, direitos sociais, turismo e espaço público (CAPEL, 2005; DELGADO, 2007; BORJA, 2013), entre outros temas que discutem os efeitos das transformações na dinâmica do uso do espaço urbano, no usufruto dos moradores à cidade frente ao turismo de massa, e no ingresso de Barcelona nas imposições do capitalismo global (DELGADO, 2007). Sobre a mencionada urbanização dos anos 1980 na região da Ciutat Vella:

La premisa ideológica era, pues, una vez más, que un buen plan urbanístico lo arregla todo, porque nada puede resistirse a una planificación adecuada y creativa. De nuevo, ordenar la ciudad aspiraba a ser equivalente a disciplinar la sociedad que l'a habitaba, someterla a un orden de jerarquías que se querría ver trasladado al espacio físico real. Como antes a lo largo de la historia del urbanismo se esperaba que la aplicación de criterios ordenadores claros fuera capaz, por sí sola, de resolver problemas sociales e infraestructurales profundos, no por la vía de un cambio en estructuras sociales brutalmente asimétricas, sino por el de una redefinición de los lugares y de su organización (DELGADO, 2007, p.54).

No campo das políticas culturais, a cidade é mencionada externamente como caso exitoso, somada ao contexto mais amplo das ações desenvolvidas em toda a Espanha (REIS, 2010; ANDREATTA, 2009; ZAPATEL, 2013). Entretanto, em entrevista, Jusep Boya comentou sobre a fragilidade das políticas culturais de Barcelona, que não resistem a uma análise mais profunda que se considere seriamente suas cifras, mas que como a cidade “se vende” muito bem, acaba por seduzir comentaristas que passam poucos dias deslumbrados pelas atrações que visitam.

Os museus da cidade, incluindo o Etnológico, integram portanto dois importantes contextos que impactam na maneira como vêm sendo pensados por seu corpo de funcionários, pelos gestores das políticas públicas e pelos que habitam a cidade. Por um lado, o crescimento no número de museus e a valorização de identidades regionais a partir da segunda metade dos anos 1970 em toda a Espanha, e por outro, o movimento de renovação urbanística que deu lugar destacado às políticas culturais em Barcelona. As respostas da população às políticas

que a circundam repercutem na vida social e alcançam de volta os planejadores e executores das ações institucionais. O observador atento que caminha pela Barcelona de hoje repara na variedade de reivindicações sociais expostas nas janelas das casas, adesivos colados pelas ruas, grafites e bandeiras que expressam uma cidade crítica e atenta ao que se passa.

Fotografia 26 - Adesivo colado na placa de rua “Turismo mata os bairros”



Fonte: acervo pessoal da autora, 2016.

Fotografia 27 - Arte urbana com a imagem de um “mantero” fugindo da polícia



Fonte: acervo pessoal da autora, 2016.

O “museu de la gent” parece conectado com os diferentes grupos de pessoas que habitam Barcelona, considerando os aspectos sociais de suas relações, algo próximo à chamada “museologia social”<sup>159</sup>, embora, assim como seus pares, não se exima de acusações de todo tipo às quais os museus parecem acostumados a construir defesas permanentes.

As referências acima citadas foram acionadas no sentido de dar a entender o universo conceitual e político no qual os museus estão imersos, e o público que o Museo Etnológico de Barcelona espera conectar-se. Ainda que sua equipe de funcionários ou seus diretores levem adiante ideias baseadas em suas próprias referências ou em como experimentam estar a frente de uma instituição, observando seus frequentadores e a resposta às atividades propostas, integram uma conjuntura mais ampla, mesmo que localizada regionalmente. Quanto maior a visibilidade pública, mais os museus são cobrados a responder por suas iniciativas ou ausência delas.

O MEB não escapa a essa tendência. As críticas a ele dirigidas após a reinauguração apontavam para um museu que não conseguiu conectar-se com seu tempo, tanto em função da ausência de tecnologias, que aparentemente inscrevem o museu numa tendência cada vez mais adotada pelas instituições, quanto sobre a vulnerabilidade da museografia e do discurso proposto. Parece curioso como pouco se lê a respeito das críticas mais diretas a este e outros museus da cidade, particularidade que me foi alertada pelos interlocutores ao longo de toda a pesquisa, muito embora os comentários e considerações sobre as inaugurações dos museus estudados estivessem presentes no círculo de colaboradores. O campo de museus e patrimônio em Barcelona conforma um circuito relativamente restrito de participantes, portanto a rede de relações formada por personagens das histórias de planos de museus, direção de instituições e de cargos de chefia na gestão pública, curadoria de exposições, cadeiras universitárias e jornalísticas conecta-se todo o tempo.

Para além das críticas e comparações, esta pesquisa buscou acompanhar os desdobramentos que se sucederam à reinauguração do museu e suas primeiras iniciativas de aproximação e diálogo com os visitantes. Alguns destes primeiros passos puderam ser percebidos em função do destaque atribuído pela interação com o público.

---

<sup>159</sup> A partir das definições de museologia social de um trabalho de referência de MOUTINHO, Mário Canova. “Sobre o conceito de museologia social”. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 01, 1993, p.7-9: museu como instituição a serviço da sociedade, considerando a ampliação do interesse do grande público pela cultura, rompendo com o modelo aristocrático até então adotado por grande parte dos museus.

### 4.2.1 - Sentir o patrimônio

Los grupos humanos producimos objetos, y estos generan relaciones sociales e informan sobre roles, modos de organizarse y formas de entender el mundo. Interrogemos a las herramientas, los juguetes y los útiles de cocina, los vestidos y las armas, los utensilios rituales y un abanico a veces insólito de instrumentos, y todo ello nos permitirá interpretar la comunidad desde una óptica peculiar. Al fin y al cabo, el objeto etnográfico da la fe del cambio cultural, puesto que las sociedades se transforman constantemente (Sentir el patrimonio, painel de abertura da exposição de longa duração, Museo Etnológico de Barcelona, 2015).

As coleções de etnologia da Catalunha são apresentadas pelo Museu Etnológico de Barcelona sob o enquadramento “Sentir el patrimonio”, numa dupla perspectiva entre sua dimensão tátil e afetiva, convidando os visitantes a reencontrar alguns objetos de recorrente uso cotidiano para as gerações passadas, há muito afastados no tempo.

Dada a arquitetura do museu semelhante a uma colmeia, com seus conjuntos hexagonais, o primeiro pavimento de exposições localiza-se no segundo andar do edifício, e exhibe logo à direita seis nichos angulados formando o que no museu se conhece como “muro”. Cada um destes pequenos espaços está dedicado a uma temática, e são seguidos pelos visitantes que também acompanham as fotografias e informações dispostas nas bancadas de cada parte. Estes têm, portanto, quatro níveis de exposição: duas paredes, o chão e uma bancada entre o espectador e o chão, que é composta de uma vitrine de objetos, informações sobre as peças expostas e um painel eletrônico com fotos, textos e outras referências que tratam da temática abordada.

Logo ao entrar no espaço expositivo, à primeira vista, os frequentadores se deparam com objetos de grande porte, muitos deles sem vitrines de vidro encobrendo-os, apenas aparados por tablados ou pendurados nas paredes. A circulação é orientada no sentido anti-horário, formando um tipo de corredor que tem o “muro” do lado direito e grandes conjuntos de objetos desprotegidos de vitrines do lado esquerdo, assim como os próprios nichos. Este “corredor” segue até a extremidade oposta da sala e os visitantes retornam em direção à porta de entrada pela continuidade da exposição. Nesta parte do percurso, o lado esquerdo mantém o esquema dos grandes conjuntos de objetos sob tablados, e do lado direito inicia-se uma sequência de vitrines intercaladas pelas janelas que mostram a vista de Barcelona de cima da montanha. Em uma delas, inclusive, a cidade é apresentada como um dos “objetos” da exposição: “A través del vidre” funciona como uma vitrine que emoldura Barcelona pela

janela, e convida o visitante a enxergar as paisagens naturais e sociais, e comparar o entorno cotidiano com o próprio passado, em detrimento da beleza e grandiosidade.

Em entrevista, o diretor do museu comentou que uma das estratégias para fazer com que os visitantes se sintam mais “próximos” dos objetos foi justamente retirar vitrines de onde elas não seriam absolutamente necessárias. Utilizou-se também de outros recursos, que aparentemente tiveram boa aceitação entre os visitantes.

Fotografia 28 - Antigo tear sob tablado. Visitantes na reinauguração do MEB



Fonte: acervo pessoal da autora, outubro de 2015.

A partir dessa disposição museográfica, a área central composta pelos tablados concentrou-se em exibir “cenas” da vida rural através de maquetes de grandes proporções, e formam conjuntos que abordam dimensões do trabalho campesino, como pesca, pastoreio de ovelhas, prensa de uvas, tecelagem. Intercalando cada um desses grupos de objetos estão dois hexágonos completos e envidraçados que a arquitetura do edifício construiu de modo a atravessar os outros dois andares acima chegando ao teto, por onde entra a luz natural que ilumina as peças. Como se dispostos num jardim de inverno, nestes espaços são apresentados os maiores objetos do museu: no primeiro deles estão três bonecos da famosa festa das “fallas”<sup>160</sup>, dois de Valência e um de Mallorca, e no segundo estão dois gigantes que desfilam

<sup>160</sup> A festa das Fallas de Valencia está inscrita na lista de patrimônio cultural imaterial da Espanha. E as Fallas de los Pirineos foi inscrita em 2015 como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco.

por Barcelona na Festa de la Mercè e na Festa Mayor. Este casal de gigantes representa Jaume I (1208-1276) e Violante d'Hongria (1215-1251), cujo reinado é celebrado como a consolidação dos “países catalanes” e a criação de suas instâncias políticas e administrativas, as Corts Catalanes e o Consell de Cent, estado plurinacional que teria se estendido até o ano de 1714, quando Castilla o incorpora consolidando as fronteiras da atual Espanha. Esta narrativa é reproduzida livremente pela cidade, das festas populares às manifestações independentistas, e também está presente no Museo Etnológico.

Apesar da grandiosidade destes objetos que atraem a atenção dos visitantes, o “muro” é a área de maior investimento conceitual e museográfico. Nesta parte são apresentados os objetos da coleção de etnologia catalã, que recebem algumas peças de outros lugares do mundo no intuito de produzir comparações. Ao todo são seis nichos: “Espaço doméstico”, “Crenças e ideologias”, “Ócio e jogo”, “O mundo do trabalho”, “Trabalho e espaço público”, “Festa e protesto”<sup>161</sup>, cada um deles trazendo objetos do cotidiano das casas, ruas, ofícios e tradições populares.

Como cada nicho possui uma bancada, que por sua vez está marcada pela identificação visual de uma cor e uma placa com textura (mármore, vidro, areia, etc.), há a proposta de identificação das seis divisões numa segunda parte de exposição de objetos, localizada na continuidade do “muro”. Com objetos dispostos também fora de vitrines e ainda mais próximos às pessoas, esta segunda parte convida os visitantes a “sentir el patrimônio” e tocá-lo, propondo uma continuidade temática como exibido anteriormente. O museu dispõe de outras peças que podem ser tocadas, localizadas próximas aos grandes conjuntos de cenas da vida rural. No entanto, o fascínio que causou no público, a chance de tocar justamente as peças da sequência do “muro” parecia se dar pela possibilidade de rever mais de perto os objetos de antes.

Durante a pesquisa de campo estive no MEB inúmeras vezes, analisando cada um dos objetos expostos, lendo as informações que o museu dispunha sobre eles, revisando as fotografias e vídeos exibidos. Foram meses de encontros com visitantes de todos os tipos, desde o alvoroço do dia da reinauguração, até as tardes mais tranquilas de um dia qualquer no meio da semana. Em relação aos visitantes, observei e fiz parte de conversas em que o público contextualizava o que via logo nos primeiros nichos do “muro”, fosse por reconhecer

---

<sup>161</sup> Tradução nossa.

utensílios domésticos ou lembrar de ocasiões em que objetos como aqueles estiveram presentes em suas vidas.

Famílias inteiras visitavam o museu nessa perspectiva em que os mais idosos explicavam a duas gerações posteriores para que servia ou em que momento determinado objeto era parte do ambiente em que viviam, enquanto os mais jovens reconheciam suas referências nos elementos mais contemporâneos presentes na exposição. Ambas as gerações pareciam confrontadas pela desnaturalização do objeto dentro do museu, uma vez que na vida cotidiana entram numa dinâmica em que nem sempre são a principal atração, muitas vezes são veículos ou instrumentos que dão acesso aos momentos e ações desempenhadas. Portanto, *reencontrá-los* descontextualizados, num espaço propício para ser visto e tocado a partir de um novo ponto de vista, parecia acionar questões de ordem familiar, social, política e econômica através da memória. Algo como diria Baudrillard (2009) sobre o *objeto antigo*, que não é completamente afuncional ou decorativo, mas desempenha a função de *significar o tempo* no sistema dos objetos. Passar pela coleção exibida no “muro”, portanto, sugeria algumas lembranças e histórias para contar. Quando chegavam ao momento de tocar os objetos, pareciam íntimos dos contextos dos quais aquelas peças foram retiradas. Tocá-las era como reinseri-las, ainda que imaginariamente, de volta àquele ambiente.

Fotografia 29 - Visitantes tocando os objetos expostos no MEB



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Havia instrumentos musicais, ferramentas, uma cadeira usada em igrejas para penitências, artefatos de festas populares, vasilhas, painéis, imagens sagradas, um globo terrestre (com uma etiqueta que dizia “toda representação territorial contém implícita uma representação ideológica”<sup>162</sup>), entre outros. Essa bancada trazia dois cadernos de informação, um em catalão e outro em braile, com os textos de cada um dos nichos. Na ocasião da inauguração do museu, o público tocou os objetos sem medo. A sala estava repleta de pessoas e todos sentiam-se a vontade para manusear, inclusive muitos percorreram as demais áreas da exposição tocando todos os outros objetos fora das vitrines, o que não estava previsto pela museografia. Após a inauguração, no entanto, o constrangimento de atravessar a fronteira da visualidade comum aos museus fez com que muitos visitantes passassem por esta segunda parte sem perceber a proposta.

Os atributos da ideia “sentir el patrimonio” estavam presentes na produção de um espaço novo e pouco explorado pelos museus, dedicando ao tato um lugar de destaque frente à predominância da visualidade. Organizado de modo a possibilitar a acessibilidade de pessoas com deficiência, mas não apenas, essa área da exposição explorava a concepção também em sua forma afetiva e emocional, ao lembrar trajetórias pessoais, acontecimentos históricos e compartilhar com os que estavam ao redor.

Nathalie Heinich (2012) trabalha com uma interessante perspectiva que busca identificar os “valores” atribuídos ao patrimônio a partir das emoções a eles associadas. Ressaltando que o Museo Etnológico de Barcelona precisou lidar com a marca de ter sido espoliado de suas obras de “maior valor”, selecionadas para serem exibidas no novo Museo de las Culturas del Mundo, a proposta do museu confere nova interpretação ao que é valioso no enquadramento de cada instituição, sem desconsiderar o conjunto de convenções que os cercam, delimitadas pelas fronteiras disciplinares que agregam. Quando observado do ponto de vista das pessoas comuns em suas manifestações concretas (HEINICH, 2012), e não através das classificações dos especialistas, o patrimônio se destaca a partir de contornos que permitem enxergar o porquê e a que tipos de valores estão associados.

A autora concebe uma espécie de escala das emoções patrimoniais que identifica a partir de seu trabalho de campo envolvendo pesquisadores responsáveis pelo inventário de bens patrimoniais na França e pessoas comuns, que de alguma forma se relacionam com os

---

<sup>162</sup> Tradução nossa.

bens. De acordo com Heinich (2012), os principais valores seriam a autenticidade, que se vincula a continuidade entre o estado atual de um objeto e sua origem; o valor de presença, vinculado a sua proximidade com as pessoas no sentido de promover um tipo de reencontro ou ainda promover a ligação entre os membros de um grupo; e por último a questão da beleza como qualidade estética.

Se aplicados ao contexto do MEB reinaugurado, as peças ganhavam “valor” quando faziam recordar, por produzirem coesão social e compartilharem experiências semelhantes entre o grupo. Era notável como alguns jovens adultos emocionavam-se logo no primeiro bloco de objetos organizados no “muro”, ao reconhecerem a máquina de costuras Singer de suas avós. Expressavam a emoção de *reencontrar* o objeto depois de muitos anos, algo como se reencontrassem também o familiar a ele associado pela memória. As histórias que os visitantes narravam descreviam o lugar que aquele objeto ocupava em casas antigas, perdidas nas recordações de décadas atrás. Como numa arte clássica da memória (YATES, 2007), as lembranças demarcavam o território ocupado pelo objeto na ocasião, os personagens que com ele se relacionavam e diferentes histórias partiam da imaginação no presente de um lugar do passado. A experiência de aproximar-se e tocar os objetos atualizava a memória, dando sentido contemporâneo ao que se lembra e reorganizando os acontecimentos passados (NORA, 1993).

Encontrar esses passados no museu parecia surpreender os visitantes, por mais que muitos museus tragam a ideia geral de depositários de “coisas velhas”. Eram passados de tempos diferentes que acionavam lembranças de gerações, cada uma a sua maneira identificando elementos que *faziam sentido* à sua experiência naquele território, direta ou indiretamente. Como por exemplo através da participação nos movimentos identitários mais recentes que reconhecem na bandeira do arco-íris LGTB um símbolo, apresentada no nicho “Festa e protesto”, ou nos brinquedos das primeiras décadas do século XX, no nicho “Ócio y juego”.

Touts ces émotions sont amplifiées par l’émotion face à la valeur d’ancienneté, liée aux lieux de mémoire, à la présence du passé, au rapport aux ancêtre; et par l’émotion face à la valeur de rareté, liée à l’exceptionnalité (HEINICH, 2012, p.26).

O interessante é que, apesar da iniciativa de exibir prioritariamente as coleções de etnologia catalã, era notável como esses objetos exibidos mexiam com as recordações dos espanhóis de um modo geral, especialmente as referências dos anos a partir de 1936 com a

Guerra Civil. Tive a oportunidade de conversar com integrantes de grupos que chegavam em visita ao MEB, que me contaram as histórias sobre os objetos que viam. Muitos deles comentavam onde estavam quando aquele objeto fez parte de sua vida. Eram histórias passadas na Andaluzia, Galicia, Madrid, em diferentes partes da Espanha, que compartilhavam em alguma medida de referências comuns, ainda que as particularidades catalães estivessem bastante marcadas.

Num dos nichos estavam expostas duas varas de madeira posicionadas lado a lado, uma alguns centímetros maior que a outra. Eram utilizadas como instrumento de medida no comércio, uma praticada em Castilla e outra na Catalunha, exemplificando as especificidades de nomenclaturas, definições e métodos de trabalho diferentes em cada região. Em muitas vitrines as informações referiam-se a cidades e pequenas localidades catalães, difíceis de serem rapidamente identificadas por quem não conhece a região, agravadas pelo fato de que não haviam mapas ou outras formas de localização disponíveis. Muitos sequer indicavam serem parte da Catalunha.

Do “muro” aos objetos tocados, presenciei muitas situações em que alguém explicava para outro o que era determinado objeto, como funcionava, para que servia, de que período era ou em que momento e circunstância desapareceu. Os visitantes “explicavam” a si mesmos e aos companheiros o sentido daqueles objetos. Como no caso de uma senhora que me mostrou uma base de madeira com um pequeno estrado exibida dentre os objetos que podiam ser tocados. Eu não podia imaginar do que se tratava, e ela segurou o objeto de madeira com muita propriedade, e demonstrou como o apoiava numa pedra do rio para lavar a roupa. A partir desse gesto me contava como era difícil a vida *naquele tempo*, mas como ela e outras mulheres se juntavam à beira do rio e conversavam.

Um casal de idosos riu muito ao encontrar a cadeira de penitências da igreja, e levantou o assento, que eu jamais saberia que era móvel, para demonstrar onde o penitente deveria se posicionar. Outro casal numa tarde me pediu ajuda para mexer na tela de informações disponíveis na bancada dos nichos. Abri as imagens disponíveis e eram fotografias da primeira metade do século XX na Espanha, mostrando diferentes ambientes de trabalho. Ali o casal permaneceu por um bom tempo contando histórias a partir de cada foto que viam.

Alguns objetos pareciam especialmente mobilizadores das memórias, como por exemplo os cadernos de racionamento alimentar dos anos pós-guerra. De acordo com Moreno (1990) ocorreram intensos movimentos migratórios entre as regiões espanholas a partir de

1936 por conta das classificações das populações dos territórios, a partir de sua produção rural (frutas e hortaliças por um lado, e cereais e leguminosas por outro) e produção industrial. Cada categoria determinava a quantidade de porções de comida de direito a cada família, sendo que nas regiões de produção industrial garantia-se o dobro e até mesmo o triplo da porção familiar devida (MORENO, 1990). O autor comenta as estratégias utilizadas pelas famílias para burlar as regras estabelecidas e conseguir aumentar as pequenas porções a que tinham direito, dentre elas a duplicação de respostas nos censos locais e a utilização dos cartões de racionamento alimentar de parentes já falecidos. “Para la memoria oral de aquella generación, la cartilla de racionamiento fue la representación material del hambre y de la escasez de todo tipo de artículos” (PIETRO, 2003, p.07).

A partir de 1943 os cartões passaram a ser individuais, utilizando-se de recursos sazonais de *empadronamiento*<sup>163</sup> da população. Esta é uma prática que permanece em todo o território espanhol onde cada indivíduo, nascido ou não na cidade em que reside, até mesmo se estrangeiro, deve inscrever-se na prefeitura local indicando seu endereço e dados pessoais. A prática regular de *empadronamiento* para fins militares e administrativos tem registro na Espanha desde o século XIX, embora García (2012) assinale sua existência esporádica e descontínua desde meados do século XV.

*Reencontrar* os cartões de racionamento alimentar, tão cotidianos e ao mesmo tempo perdidos num tempo passado, repercutia de forma dolorosa em muitos visitantes. Santos e Araújo (2007) comentam a incapacidade de respostas de vítimas às gerações seguintes sobre ocorrências de violência, agressividade, horror e sofrimento, devido a complexidade de “compreender as experiências vivenciadas e lhes dar significado” (SANTOS; ARAÚJO, 2007, p.163). Nas observações de campo tornava-se evidente o constrangimento de parte do público idoso ao observar aqueles pedaços de papéis exibidos. Algo como se os cartões revelassem situações pelas quais os espanhóis passaram e que estavam guardadas, sendo parte do esquecimento coletivo.

---

<sup>163</sup> Ato de realizar o “padrón”: registro de vizinhos de um município.

Fotografia 30 - Cartões de racionamento alimentar praticados na Espanha entre 1936 e 1953. Em exposição no MEB



Fonte: acervo pessoal da autora, 2016.

O Museo Etnológico de Barcelona trouxe para as exposições também coisas como estas, as quais se quer esquecer e outras que reascendem traumas encobertos. Pollak (1989) comenta as dificuldades e contradições no enquadramento das memórias em regiões que passaram por guerras civis recentes, como no caso da Espanha, os embaraços da revelação dos motivos pelos quais foram perseguidos, presos ou exilados, e ainda “uma reflexão sobre a própria utilidade de falar e transmitir seu passado” (POLLAK, 1989, p.13). Na exposição temporária do quarto andar há uma grande parte dedicada à cerâmica, e num dos vídeos o ceramista comenta sobre a surpresa das crianças e adolescentes de escolas que visitam seu ateliê ao se depararem com as garrafas, vasilhas e potes para armazenamento de água, azeite, leite e mantimentos. Pondera que há apenas cinquenta anos na Espanha o plástico não era material amplamente empregado, e que portanto aqueles eram objetos presentes em todas as casas. Os utensílios de cerâmica parecem não fazer muito sentido para as crianças e adolescentes, mas fazem parte de um tempo difícil de ser lembrado por seus antepassados. O ceramista comenta que estes materiais foram rapidamente substituídos assim que possível, e que pouca gente fez questão de guardar objetos que remetiam à fome e à miséria dos anos pós-guerra.

Huyssen (2014) reivindica um lugar para a ética do esquecimento em seus próprios termos, e não através da recorrente oposição à memória. Analisa o percurso filosófico ocidental do contraste entre estes conceitos, de Platão a Derrida, entendendo que em torno da memória há uma ideia de que exige-se esforço e trabalho para mantê-la, enquanto esquecer

simplesmente acontece. Seus estudos, sobre a memória em situações traumáticas de guerras, campos de concentração e busca por desaparecidos políticos, trazem perspectivas que levam a pensar sobre a primazia da memória em relação ao esquecimento. Ao contrário, o autor entende que, especialmente nos casos por ele estudados, esquecer parece ser parte fundamental do trabalho de tornar a vida vivível.

Pensando em contextos nacionais e no esquecimento público como uma arena de conflitos e disputas, Huyssen alerta para a necessária análise sobre as narrativas construídas desde as modalidades estéticas e a cultura de massa, e como “moldaram os processos da memória pública e do esquecimento nos diversos países e culturas” (HUYSEN, 2014, p.159). Se transportado ao museu, instituição pública dedicada à, de tempos em tempos, reformular as interpretações sobre o passado através das mesmas coleções, o esquecimento público torna-se motor da construção da ideia de nação que se quer transmitir.

Na Catalunha esse processo é bastante presente. Diante da crescente reivindicação soberanista e da própria construção subjetiva de uma sociedade que se diferencia de um grupo tão próximo em termos históricos e geográficos, algumas “acusações” sobre o passado são enquadradas em argumentos onde esquecer sutilmente encontra lugar frente ao que fazem questão de lembrar. Uma questão deste âmbito que atravessa o escopo de trabalho desta pesquisa refere-se à participação da Catalunha como colonizadora, e a comum abordagem de que “a Catalunha nunca colonizou ninguém, quem colonizou foram os de Castilla”. Em diversas ocasiões ouvi ou li comentários nessa perspectiva, talvez menos como uma forma de eximir-se de responsabilidade sobre o “vínculo histórico” com as colônias, embora houvesse, e mais num mecanismo de diferenciação de seu “outro” representado por Madrid.

Percepção semelhante foi recentemente comentada por Alberto López<sup>164</sup> (2016), pesquisador de culturas islâmicas integrante do grupo encarregado de propor um plano para a unificação do Museu Etnológico e Museo de las Culturas del Mundo em Barcelona. López relatou sua surpresa quanto a negativa de seus colegas intelectuais das áreas de ciências sociais da Catalunha a respeito da relação histórica entre o MEB e o contexto colonial que o envolveu, ainda que seu nome inaugural tenha sido Museo Etnológico y Colonial:

[...] varios de los colegas que formaban parte [do grupo acima citado] negaron con autoridad que aquella institución fuera prisionera de los problemas de conciencia

---

<sup>164</sup> Alberto López Bargados, junto com Pablo González Morandi, Andrés Antebi e Eloy Martín Corrales, é curador responsável pela exposição temporária no MCM denominada *Ikunde. Barcelona, metrópoli colonial*.

que limitam el margen de maniobra de aquellos museos que, como el Tervuren en Bélgica, el Musée de l’Homme y Quai Branly en París, el British en Londres o el Pitt Rivers en Oxford, deben una parte esencial de sus colecciones y en cierto modo su misma existencia al contexto imperial y colonial en que fueron concebidas, ampliadas o justificadas (LÓPEZ, 2016).

Em duas ocasiões, curiosas por terem sido promovidas pela mesma instituição, essa aparente contradição entre ser ou não responsável pela colonização empreendida pela Espanha pode ser lida como uma passagem entre a ideia dúbia de ter sido parte do processo, ainda que à revelia, e de fato assumir-se como protagonista. No fim do ano de 2015, o MEB promoveu uma exposição temporária sobre presépios nas Américas, numa perspectiva de apresentar o intercâmbio de culturas resultado do contato com a Europa. A tradição de montagem de presépios domésticos e visitação de grandes presépios públicos mobiliza muitos visitantes e comerciantes artesanais em toda a Península Ibérica. É portanto habitual encontrar famílias que saem para conferir os presépios organizados por igrejas, artistas e instituições das mais diversas, e comprar personagens para os seus próprios nas feiras de rua. Muitos deles apresentam inclusive temáticas contemporâneas, como a chegada de refugiados sírios à Europa, mesclados aos personagens bíblicos mais tradicionais.

A referida exposição aconteceu fora do espaço do museu, na Sala Ciutat, bem próximo à Prefeitura de Barcelona, e chamou-se “Qüetlaxótxitl i el pessebre del Nou Món”. Foram exibidos objetos das coleções do Museo Etnológico além de outros da Associació de Pessebristas de Barcelona, originários da Catalunha e da Guatemala, Peru, México entre outros países. O painel de apresentação da exposição tratava da chegada da tradição de montagem dos presépios no Novo Mundo a partir do século XVI, com a chegada dos invasores *espanhóis* e seus missionários católicos. A flor de Qüetlaxótxitl (Guerrero, México) tornou-se um símbolo do Natal, passando a ser conhecida como “flor de nochebuena”<sup>165</sup>.

A qualificação “invasores espanhóis” descrita na exposição pode ser interpretada de diversas formas. Oficialmente os catalães são espanhóis, sua Comunidad Autónoma integra o Estado Espanhol assim como todas as demais, portanto a explicação do painel os incluiria como colonizadores das Américas. Por outro lado, grande parte dos catalães dificilmente se assume plenamente como espanhol, ainda que tenham as mais variadas opiniões sobre o processo de independência em relação à Espanha ou outras questões políticas. Sua identificação como uma cultura própria, com seu idioma, fronteiras e tradições faz com que se

---

<sup>165</sup> Noite de Natal.

reúnam sob uma forte consciência de suas particularidades como grupo, assumindo portanto uma identidade catalã<sup>166</sup>.

Posteriormente, após divulgada publicamente a unificação do Museo Etnológico de Barcelona e do Museo de las Culturas del Mundo sob a mesma direção, a primeira exposição realizada neste último tratava justamente das relações coloniais entre a Catalunha, seus empresários e a atual Guiné Equatorial, anteriormente Guiné Espanhola, até finais dos anos 1960. Intitulada “Ikunde<sup>167</sup>. Barcelona metrópoli colonial”, a exposição pretendia tratar de um tema considerado esquecido em Barcelona, confrontando acontecimentos apagados coletivamente da memória pública:

A diferencia de lo que podría imaginarse, la auténtica metrópolis de aquel proyecto colonial no fue Madrid, sino Barcelona. (...) Tomando como hilo conductor la creación de Ikunde en medio de la selva tropical, la exposición pretende revisar el vínculo complejo y ambiguo trazado entre Barcelona y Guinea (Página do Museo de las Culturas del Mundo. Disponível em: <<http://museuculturesmon.bcn.cat/es/exposiciones/barcelona-metropoli-colonial-ikunde>>. Acesso em: 9 set. 2016.

O esquecimento público como ferramenta de construção de identidade parece trabalhar em cooperação com a memória coletiva: enquanto um marca determinadas passagens de tempo, interpretações e símbolos que fazem sentido para o grupo, o outro empenha-se em encobrir-se, e quando inoportunamente acionado, traz conflitos e desconfortos para os seus integrantes. A memória coletiva “retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo” (HALBWALCHS, 1990, p.81-82), muito embora os acordos que estabelecem o que será lembrado e o que será esquecido estejam continuamente sendo negociados.

No estabelecimento das fronteiras entre grupos sociais que lembram ou esquecem coletivamente, Halbwachs se distancia da ideia da memória ser um registro estático de eventos reais, e se conforma pela interação entre grupos e pessoas, configurando, portanto, múltiplas memórias resultado dos trânsitos e trajetórias individuais e coletivas (SANTOS; ARAÚJO, 2007).

<sup>166</sup> Também no Museo de las Culturas del Mundo a referência aos espanhóis como colonizadores aparece no painel eletrônico dedicado às Ilhas Filipinas, afirmando que “pudieron preservar su cultura pese a siglos de ocupación española”.

<sup>167</sup> Ikunde foi um centro de estudos que, segundo a exposição, proporcionou a coleta de materiais zoológicos, botânicos, etnológicos e arqueológicos à Barcelona. A exposição inaugurou em junho de 2016 e teve previsão de manter-se aberta ao público até fevereiro de 2017.

Mesmo sendo um recurso de amplitude coletiva, pois na perspectiva de Maurice Halbwachs o indivíduo nunca está sozinho (SANTOS; ARAÚJO, 2007), o esquecimento ainda pode ter conotações que delimitam sua expressão individual, e este parecia ser o ponto de surpresa dos visitantes no MEB ao *reencontrarem* objetos que compuseram suas trajetórias pessoais. Quero sugerir que as coleções expostas surpreendiam por serem reconhecidas sob a nova condição de objetos dignos de serem exibidos, quando em sua primeira vida de objeto cotidiano eram “invisíveis”. Miller (2013) indica que o estudo da cultura material tem início por inverter a ordem de prioridade atribuída aos objetos, considerando sua importância tanto maior quanto menos mencionado, sendo sua “invisibilidade” índice de familiaridade e de determinação de nossas expectativas.

Objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam do que é apropriado e inapropriado. Nos dizem que isso é um casamento, aquilo é uma atividade impura. Mas funcionam de modo mais efetivo quando não olhamos para eles, quando apenas o aceitamos (MILLER, 2013, p.78).

Mas o que dizer então dos objetos organizados para serem vistos? Ou deslocados de modo a serem exibidos, como os que estão em um museu? Como Godelier (2007), a perspectiva de trabalho de um museu de etnologia considera os objetos numa condição em que não são passíveis de circulação comercial, tampouco podem ser doados, mas são guardados para transmitir. No MEB, os objetos foram selecionados no intuito de transmitir determinadas mensagens, e comunicar às diferentes gerações que nem todos esqueceram-se de ocorrências dolorosas sofridas ou cometidas por seus antepassados.

O Museo Etnológico em sua proposta atual parece inscrever-se como um *museu emocional*, em que recordar é parte central da experiência da visita. “Sentir el patrimonio” e tocar os objetos integram um complexo de mecanismos instalados de modo a arrebatam sentimentos. A escolha dos objetos e a forma como seus conjuntos foram organizados produzem emoções que despertam lembranças de sons, cheiros, momentos, pessoas, imagens. Aparentemente, têm funcionado como motor de coesão social sobre temas que aglutinam os visitantes dentro de uma mesma rede de pessoas, compartilhando experiências vivenciadas direta ou indiretamente. De acordo com Santacana e Hernández (2011), fazer lembrar e emocionar através de objetos dentro de um museu está relacionado ao quanto estes são conhecidos, ou podem ser reconhecidos.

De volta ao debate sobre as coleções etnológicas espanholas, estas produzem sentidos para as gerações passadas e pressentem diálogos difíceis com as gerações atuais. Os objetos

escolhidos para serem exibidos indicam o esforço de expor peças conhecidas de seu público, seja reencontrando a latrina de cerâmica de meados do século passado, seja nos exemplares de balas de borracha usados pela polícia local nas manifestações populares recentes<sup>168</sup>. Há uma notável busca por tocar emocionalmente e dialogar com visitantes de diferentes faixas etárias.

Muito se comenta atualmente sobre as atualizações necessárias aos museus antropológicos em função da profunda mudança de paradigmas com a descolonização da África e da Ásia nos anos 1960 e 1970. Legitimamente, diferentes grupos esperam ver-se representados de forma adequada às suas expectativas, como Estados e grupos culturais não mais subordinados à visão hegemônica do colonizador. Entretanto, se lido superficialmente o argumento, parece que os museus nunca mudaram significativamente em todos esses anos, embora sob outras prerrogativas e sob menor pressão. Estudar as coleções e os museus espanhóis tem servido para mostrar que museus mudam o tempo todo, mas que essa percepção é mais intensamente apreendida em condições particulares, como a inauguração de um novo edifício, uma nova instituição ou diante das recentes críticas do paradigma pós-colonial. O apelo à novidade torna-se um potente recurso investido pelos organizadores das políticas de cultura e museus, no sentido de dar visibilidade às mudanças promovidas. As dinâmicas cotidianas de um museu, por outro lado, parecem envolver muito mais do que se exhibe, sendo a exposição apenas a parte mais visível de pessoas, contextos e memórias em relação. Enquanto nos bastidores observa-se uma intrincada rede, que vai da burocracia estatal aos fungos e mofos detidos pelos profissionais de conservação e restauração.

A experiência recente do MEB em relação ao Museo de las Culturas del Mundo expôs a trama que envolve conceber novas instituições dedicadas às representações de si mesmo e de outros, num contexto de grande atenção dos observadores e críticos de dentro e de fora das universidades. Os museus são constrangidos a oferecer novas interpretações às coleções de quase um século, embora sejam vigiados de perto sobre que tipo de leitura apresentarão aos visitantes. O árduo trabalho de conceber e manter um museu antropológico hoje não basta para legitimá-lo como instituição respeitável por todos os interlocutores. O que se vê são disputas às quais os museus são a centelha que reverbera debates entre campos disciplinares e de atuação profissional variados.

---

<sup>168</sup> Além das balas de borracha, o MEB exhibe um boneco representando Ester Quintana, que perdeu a visão depois de ser atingida por uma bala de borracha disparada pela polícia de Barcelona nas manifestações de novembro de 2012. Seus amigos e ela própria organizaram uma grande campanha chamada "Ojo con tu ojo" pedindo o fim do uso dessas armas pelos Mossos d'Esquadra (polícia local). A partir de abril de 2014, o uso de balas de borracha foi proibido na Catalunha.

## 5 - UM TIGRE NUM MUSEU NÃO É MAIS UM TIGRE, É UM TIGRE NUM MUSEU<sup>169</sup>

### 5.1 - UM MUSEU DE MUITAS “CULTURAS”

O cenário recente dos museus de antropologia em Barcelona trouxe à ordem do dia debates sobre as opções de atualização de coleções reunidas por europeus nos territórios coloniais. A pesquisa de campo na Espanha revelou certa consonância com os resultados de encontros e debates<sup>170</sup> sobre a necessidade de rever os museus como “zonas de contato” (CLIFFORD, 1999). Parece recorrente entre os profissionais de museus a ideia de que as coleções devem ser apresentadas reconhecendo e valorizando o protagonismo de seus povos de origem, em detrimento da visão exótica do “museu do outro” (DUARTE, 1998; L’ESTOILE, 2007) ou sua formatação como instituição designada a moldar capacidades cívicas (BENNETT, 2005). Mesmo nas instituições mais tradicionais e de larga história, como o Museo Nacional de Antropologia de Madrid<sup>171</sup>, verifica-se certa coerência com os aspectos mais abrangentes dessa proposição. A variedade de enunciados e formas de compreensão desse novo paradigma, no entanto, instiga a investigação detalhada sobre as recentes experiências. Resta conhecer as opções que cada museu encontra para exprimir essa nova orientação, se através de rupturas mais ou menos impactantes para seu público, e as ressonâncias que suas decisões provocam no campo.

Este quinto capítulo dialoga com as escolhas do Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona e a literatura antropológica que vem discutindo a dimensão artística dos objetos produzidos em diferentes contextos socioculturais. Os questionamentos sobre estética ser ou não uma categoria de uso universal, sobre as diferenças e aproximações entre arte e artefato, e as disputas que envolvem as disciplinas da história da arte e da antropologia em Barcelona subsidiam as análises sobre o material de campo coletado na cidade.

---

<sup>169</sup> Frase de Joaquín Vicente, responsável pela coordenação geral dos trabalhos no Museo de las Culturas del Mundo, em entrevista à autora, sobre as reclassificações dos objetos ao integrar um museu.

<sup>170</sup> Ver Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME)/Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage (SWICH); International Committee for Museums and Collections of Ethnography (ICME)/ Conselho Internacional de Museus (ICOM).

<sup>171</sup> Ver capítulos 1 e 2.

Trata-se da disputa envolvendo a citada Coleção Folch<sup>172</sup> que vem sofrendo críticas e acusações por parte dos antropólogos locais quando classificada como “arte”, por considerá-los objetos “etnográficos”, “etnológicos” ou mesmo “antropológicos”. Já os historiadores da arte defendem-se requisitando as mesmas peças como parte de uma coleção “artística”, o que desafia a reflexão sobre os limites e usos das classificações adotadas. Inspirados por James Clifford (2008) ao transformar etnógrafos modernos em “nativos”, tomamos personagens envolvidos nas disputas de classificações da coleção, especialmente antropólogos, museólogos e historiadores da arte, em seus pontos de vista divergentes<sup>173</sup>.

Consideramos os posicionamentos de personagens e histórias narradas como argumentos de uma controvérsia, entendida como o recorte de um momento em que a realidade social é posta em questão (LATOURE, 2005). Estes argumentos são então empregados a seu modo de um ou outro lado da disputa. Adentrar a esse campo de pesquisa exigiu algum esforço de imparcialidade para ouvir atentamente as reivindicações dos atores sociais em suas perspectivas complexas. Embora nesta pesquisa não haja pretensão de neutralidade, ainda que utópica, é preciso ressaltar que entrevistas, encontros e acontecimentos foram observados em meio ao calor dos fatos. Há, portanto, um trabalho reflexivo no intuito de oferecer ao debate sobre as transformações nos museus de antropologia os dados do campo, como meio através do qual pensar as opções adotadas por profissionais e instituições. Este movimento requer trazer à luz narrativas e referências citadas *in loco* como parte do contexto o qual essas opções foram consideradas em detrimento de outras tantas. Se esta pesquisa nasceu do estranhamento das categorias empregadas por um museu (MNA) em contraposição às revisões e reposicionamentos provenientes do debate pós-colonial (SAID, 1990), partimos dele para pensar o problema contemporâneo de requalificação de patrimônios reunidos e abrigados por museus europeus do século XIX em diante.

As oposições verificadas apontam para apropriações da noção de cultura que emergiram no século XIX e atravessaram o século XX como meio de distinção entre o “nós” e os “outros”, “civilizados” e “primitivos” (GONÇALVES, 2007). Segundo o autor, a concepção moderna de antropologia defende a etnografia, ou ainda o entendimento sobre o “outro” a partir de suas próprias perspectivas, como marca registrada da disciplina. Cientistas

---

<sup>172</sup> Ver capítulo 3.

<sup>173</sup> É importante destacar que ao tartar de categorias profissionais como antropólogos, museólogos e historiadores da arte, pretendemos considerar os personagens envolvidos nesta pesquisa. Não se trata portanto de uma generalização sobre como, supostamente, pensa e age todo e qualquer antropólogo, museólogo ou historiador da arte, ou mesmo as disciplinas antropologia, museologia e história da arte.

da cultura do século XIX e dessa visão mais moderna do século XX acusavam-se mutuamente entre assumir um discurso centrado no homem, igual em toda e qualquer sociedade, diferenciado pela “cultura”; e tomar cultura como a matriz de constituição do próprio homem (GONÇALVES, 2007). Gonçalves sugere que o contexto pós-estruturalista apresentou a questão sob outro aspecto, não mais se ateuve na oposição entre universalismo e relativismo, mas em questionar o porquê da definição de cultura ter se tornado tão necessária. Nesse sentido, as disputas em torno da Coleção Folch e das escolhas de sua montagem no novo museu catalão, assumem a possibilidade de revisar teorias e conceitos construídos como definidores da própria disciplina antropológica.

Enfocando na primazia dos objetos no debate sobre as concepções de cultura, Henare (2005) encoraja a inverter a lógica corrente de interpretação. Ao invés de pensá-los como símbolos ou representações das pessoas, sugere tomá-los como algo que institui a própria vida social. A autora inscreve essa primeira forma de “ler” os objetos na tradição corrente no ocidente, instaurada pela oposição entre pessoas com vida (animadas) e objetos sem vida (inanimados). Dialogando com Alfred Gell (1998) e Arjun Appadurai (2008), Henare destaca os objetos como possuidores de forças anímicas, com biografias, histórias de vida e agência. No museu, ela entende que eles ganham a atribuição de conectar passado e presente, mas, para além, as pessoas os enxergam também como eles próprios, ou seja, distanciados de sua relação com alguma forma de representação.

Essa perspectiva parece dialogar precisamente com as disputas entre arte e antropologia nos museus de Barcelona. De certa forma, poderia ser usada como argumento de defesa e acusação de ambos os lados, uma vez que a ênfase da controvérsia parece estar na forma como o objeto é destacado por um ou outro campo. Da arquitetura à seleção das peças exibidas, o museu concilia-se com seu tempo, expondo-se às críticas atuais e buscando respostas que por sua vez geram novos enfrentamentos.

### **5.1.1 - Arquitetura, patrimônio e a narrativa do espaço**

A primeira experiência de entrar no Museo de las Culturas del Mundo (MCM) começa ainda do lado de fora. As ruas dos bairros da cidade velha de Barcelona – Raval, Gótico e Born – tendem a ser bastante estreitas, muitas vezes com espaço apenas para circulação de pedestres e pequenos veículos. A sensação de estar num labirinto é ainda maior dada a

irregularidade das ruas curvadas e dos edifícios de cerca de quatro ou cinco andares que estão por toda essa parte da cidade, o que reduz a iluminação natural tornando as vielas escuras.

Na Carrer Montcada não é diferente. Lá a situação é agravada pelo intenso trânsito de turistas atraídos pelo Museo Picasso, localizado em frente ao MCM. Diante da enorme quantidade de visitantes que recebe todos os dias, o Museo Picasso organiza o público numa larga fila do lado de fora, que reduz o espaço de circulação. E justo à frente da entrada regular para a bilheteria está o arco do portal de entrada do MCM.

A identificação visual dos estabelecimentos e instituições na cidade velha é sempre bastante sutil. Os museus têm apenas uma pequena placa quadrada de ferro de cerca de cinquenta centímetros indicando seu nome, que ainda assim quase não se vê afixada nas paredes de pedra dos edifícios. Portanto, não é por ela que os visitantes são atraídos aos museus. Agravado pelo fato do MCM ser um museu recente na cidade, boa parte dos visitantes que circulam pela região demonstram surpresa ao descobrir que ele fica em frente ao Museo Picasso.

O clarão de luz natural que sai de seu pátio interno em direção à rua e à fila do famoso vizinho chama a atenção de quem passa. Ao contrário de ser este um detalhe exagerado da observação de campo, parece que foi calculado propositalmente, pois quando o passante olha para dentro do arco da entrada atraído pela luminosidade, vê uma grande tela na parede de uma das salas do fundo do museu que projeta belas imagens dos objetos de sua coleção. São imagens esteticamente atrativas que, embora seus colaboradores considerem que ali não há exatamente o conceito de obra-prima, foram escolhidas como representantes dos quatro continentes expostos. A projeção convida o público a conhecer a exposição e o resultado do trabalho de restauração das casas que abrigam o museu.

Trata-se de telas posicionadas lado a lado onde o museu apresenta um vídeo institucional que, além das imagens das peças, exhibe registros da reforma das casas. Como num *making off*, o vídeo mostra os bastidores da restauração desde suas fundações e paredes internas, até os últimos detalhes do posicionamento dos objetos nas galerias. Há interessantes passagens que mostram restauradores trabalhando no belíssimo teto desenhado de uma das salas, até o processo da chegada da Coleção Foch; as etapas desde os caminhões parados em frente ao museu na madrugada, à delicada tarefa de deslocamento até as salas. Algo como se explorasse de forma autoconsciente a recente estratégia adotada em museus contemporâneos de exhibir pessoas e situações de “bastidores”. Os vídeos exibidos na antessala de entrada do museu projetam um discurso que explica para o público o que ele é, e relaciona-o ao ímpeto

coleccionista catalão e suas saídas pelo mundo. Os objetos exibidos, interpretados como obras de arte alternativas à tradição europeia, expressam o interesse de importantes homens da cidade sobre o gênio artístico na produção material de povos da África, Ásia, Oceania e América.

No momento seguinte, a reação dos visitantes é procurar informações sobre que lugar seria aquele, e encontram a placa de ferro ou um *banner* estrategicamente localizado indicando seu nome. Como os turistas em geral se aventuram a descobrir becos, praças e caminhos escondidos nessa área de Barcelona, entram até o pátio para reconhecer o espaço. Dali alguns seguem adiante, a maioria retorna à rua e outros tantos passam à bilheteria enquanto aguardam seu horário de entrada para ver Picasso.

Chamo a atenção para esse espaço e as reações dos visitantes porque o Museo de las Culturas del Mundo foi concebido para ser um dos grandes museus da cidade. Seu discurso, localização, proposta museográfica, curadoria e investimento apontam para a intenção de receber um grande número de visitantes, muitos deles turistas que percorrem a cidade velha. Durante o trabalho de campo, as comparações com o Musée du quai Branly em Paris foram permanentes, e assim como outros argumentos, esta inspiração era acionada como meio elogioso ou depreciativo. A estratégia de posicionar uma nova instituição dedicada às “artes primeiras” numa área de farta circulação turística da cidade, parecia refletir o desejo de êxito que o museu parisiense alcançou em volume de visitantes<sup>174</sup>.

Uma vez ultrapassado o arco de entrada vê-se ao lado direito uma pequena porta por onde só têm acesso os funcionários do museu, e à esquerda a porta de vidro que dá entrada à loja e à bilheteria. À frente encontra-se o pátio interno através do qual o visitante tem alguma ideia do tamanho do museu. Como se fosse um antigo pátio de cavalos, esta área dá passagem a quatro portas: na lateral esquerda uma pequena porta que conecta à bilheteria; ao fundo a porta de vidro que permanece aberta para exibir a tela que projeta os objetos da coleção; ao lado outra grande porta de saída da Sala de África e acesso às escadas externas do segundo andar; e do lado direito mais um arco que leva à entrada da exposição de longa duração. Ainda no térreo, após o corredor da bilheteria, há um acesso à parte esquerda do edifício onde localizam-se as salas de exposições temporárias e o auditório, além da escada por onde o público deixa o museu após a visita.

---

<sup>174</sup> O Musée du quai Branly recebeu cerca de 1,3 milhão de visitantes no ano de 2015. Disponível em: <[http://www.challenges.fr/france/la-ferquentation-des-grands-musees-parisiens-en-baisse-en-2015\\_46098](http://www.challenges.fr/france/la-ferquentation-des-grands-musees-parisiens-en-baisse-en-2015_46098)>. Acesso em: 18 nov. 2016.

Fotografia 31 - Vista do pátio interno do MCM com tela de projeção ao fundo (foto noturna)



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

É neste espaço de recepção dos visitantes que o museu realiza todas as demais atividades paralelas à exposição de longa duração. É ali que reúnem-se os grupos para as visitas guiadas à coleção, onde são realizadas as atividades infantis em ocasiões especiais, recepções e pequenos encontros de especialistas antes das palestras oferecidas no auditório, além de programações artísticas e culturais das festas da cidade.

O Museo de las Culturas del Mundo foi projetado de modo a ocupar duas casas tombadas, a Casa Nadal e a do Marqués de Llió, e a experiência da visita proporciona a circulação por suas dependências sem distinguir facilmente quando se atravessa de uma para a outra. A arquitetura das casas é fundamental para entender o volume de trabalho empregado em sua restauração, e como os elementos de seu entorno influenciaram as decisões sobre a ocupação dos imóveis. A montagem da exposição de longa permanência também esteve determinada pela disponibilidade por elas oferecida. De acordo com Carme Clusellas<sup>175</sup>, museóloga responsável pelo projeto museográfico, no decorrer do planejamento houve a decisão de expandir a quantidade de peças provenientes da Ásia a serem exibidas. Para seu desenho final, a Prefeitura de Barcelona então adquiriu um terceiro imóvel, ao fundo, onde passaram a ser instaladas as exposições temporárias. Felizmente, esta e outras informações

---

<sup>175</sup> Carme Clusellas me recebeu para entrevista em sua sala no Museo de Arte de Girona, do qual hoje é diretora, em 11 de fevereiro de 2016.

sobre o museu puderam ser acessadas através de entrevistas aos profissionais que atuaram em sua concepção, dada sua história recente.

A particularidade da ocupação desses espaços se confirma pela publicação de um livro<sup>176</sup> na ocasião da inauguração, que conta não só a história da transformação das casas ao longo dos séculos como produz uma biografia da Carrer Montcada, sua trajetória, moradores e trabalhadores, antigos proprietários e frequentadores. Mais que ressaltar a atual importância deste caminho que atravessa o bairro da Ribeira, os autores a descrevem como historicamente relevante para a cidade de Barcelona. São parte importante dos relatos sobre o bairro e sobre a própria história cultural da Catalunha, especialmente por localizar-se numa região que sofreu as consequências das batalhas de 1714<sup>177</sup>, bombardeios e destruições. Albert Garcia (2015) recupera o histórico da rua neste período e descreve a ocupação de vários de seus imóveis como alojamento às famílias desabrigadas e aos militares, e informa sobre a quase total destruição da Casa Nadal por balas e bombas.

Essas casas da Carrer Montcada já eram conhecidas na cidade como espaço de exposições. Uma delas abrigou o Museo Barbier-Muller por mais de uma década, e a outra, o Museo Textil y de la Indumentaria. Com o esvaziamento dos espaços e o traslado das coleções ao museu suíço e ao Museu del Diseny, respectivamente, as casas passaram por uma ampla reforma e tornaram-se um só espaço. Essa narrativa de adequação para o projeto do MCM foi reproduzida pela imprensa local (VASCONCELOS, 2015; LOGOPRESS, 2015) e também por meus interlocutores em campo.

As casas Nadal e Marqués de Llió, localizadas nos números 14 e 12 da Carrer Montcada passaram por restauração e adequação entre os anos de 2012 e 2015 para receberem o Museu de las Culturas del Mundo. Nos anos 1950 e 1960, a Prefeitura investiu na aquisição de ambas as casas com o objetivo de instalar e posteriormente aprimorar as instalações do Museo Textil y de la Indumentaria de Barcelona, que permaneceu ocupando parte dos imóveis até os anos 2000, ao lado do Museo Barbier-Mueller, este a partir de fins dos anos 1990. A desocupação dos imóveis por estas instituições, segundo todas as pessoas com as quais conversei sobre minha pesquisa na cidade, precipitou a decisão de criação do MCM, reunindo-os num só espaço.

---

<sup>176</sup> Ver GARCIA, Albert, et al. "Dos casas, Una calle, una ciudad - el Museo de Culturas del Mundo en la Calle Montcada". Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, MCM, 2015.

<sup>177</sup> O Born Centre Cultural, inaugurado em 2013 e localizado cerca de 300 metros do museu, conta a história desta guerra perdida para os Bourbon na última fase da Guerra de Sucessão Espanhola (1701-1715), através de um grande sítio arqueológico localizado a poucos metros do MCM. Ver capítulo 4.

A casa do Marqués de Llió data da segunda metade do século XIII e mantém importantes elementos arquitetônicos também dos séculos XIV e XV (CABALLÉ; GONZÁLEZ, 2015). Já a Casa Nadal é resultado da unificação de duas casas antigas por volta do ano 1637 (CABALLÉ; GONZÁLEZ, 2015). Os imóveis passaram por diversos donos que promoveram intervenções arquitetônicas ao longo do tempo, incorporaram e desfizeram-se de cômodos e anexos. Com auxílio das informações que o próprio museu atualmente torna disponível ao público, são visíveis os registros das fases gótica, renascentista e barroca que compuseram os edifícios. Um dos principais elementos destacados seria o teto medieval do segundo andar e suas vigas de madeira decoradas com grafismos heráldicos, figuras míticas e cenas do cotidiano.

Numa descrição mais detalhada de seus espaços pós restauração, o museu oferece três andares de visitação. No térreo, além da bilheteria, do *hall* de entrada, pátio e loja do museu, estão a sala de exposições temporárias, o auditório e a Sala de África. Para acessar o segundo andar é preciso subir as escadas externas que encontram-se também no pátio, e dali adentrar as galerias da Oceania e Ásia. Esta última contorna o pátio localizado abaixo pelo lado da fachada principal na Rua Montcada, de frente ao Museo Picasso. Esta passagem parece conectar as casas, levando o visitante a visualizar de cima o segundo pátio interno e as escadas de acesso ao terceiro andar. O último pavimento é mais estreito, sem a amplitude do segundo andar. Neste piso encontra-se a parte final da exposição da Ásia e a sala do programa educativo, e ainda a Sala de América, que leva o visitante a contornar de volta a fachada até as mesmas escadas de acesso.

O livro publicado não é a única forma de narrar o espaço adotada pelo museu. Os visitantes têm nas placas posicionadas dentro das salas mais uma oportunidade de se informar sobre as casas. Parte da exposição de longa permanência do Museo de las Culturas del Mundo é contar suas histórias e da recente restauração. As placas comentam o uso dos cômodos ao longo do tempo, os materiais e detalhes destacados em sua arquitetura e aspectos da remodelação empreendida. De certa forma, o museu inclui as casas na exposição na medida em que promove suas características nas cartelas informativas, o que faz com que alguns marcos arquitetônicos das intervenções sofridas pelos edifícios conduzam o público pela coleção do museu. O espaço torna-se, assim, parte de um enquadramento retórico, integrando o museu numa longa história, bastante anterior a sua existência.

Os tetos funcionam como um desses elementos de composição visual que identificam cada sala: ora discretos completam o cubo branco formado pelas paredes, ora de pedra, ora de

madeira talhada ou decorada dialogam visualmente com os objetos expostos. O MCM convida o visitante a dar atenção a mais esse componente:

[Acerca do teto medieval] Se trata de uno de los elementos arquitectónicos más singulares y exclusivos del edificio. No en vano es uno de los pocos ejemplos conservados de la época bajomedieval en Barcelona. Nos encontraríamos, pues, ante un forjado de una valía patrimonial significativa, tanto porque es uno de los pocos ejemplos conservados de la época como, intrínsecamente, por la calidad artística de su acabado y por la capacidad de revelarnos una parte del programa decorativo de las residencias privadas barcelonesas de hace más de setecientos años (CABALLÉ; GONZÁLEZ, 2015, p.46).

Uma vez que no Museo de las Culturas del Mundo não há referência às coleções europeias, espanholas e catalães constituídas por Eduald Serra, Albert Folch e August Panyella<sup>178</sup>, a arquitetura das casas surge como marcante presença local, tornando-se também objeto do museu. O cuidado em informar aos visitantes sobre as casas sugere interpretá-las como parte do acervo e ainda como a presença europeia na exposição: apresentam o modo de vida dos antigos habitantes, suas técnicas e concepções de mundo, ao mesmo tempo em que remetem à trajetória da capital catalã. Embora os dirigentes do ICUB<sup>179</sup> tenham afirmado que o Museo Etnológico de Barcelona seria o lugar da “etnologia” catalã (MONTEÑÉS, 2012), as casas convocam os visitantes a imaginar como teria sido viver num ambiente como aquele, com arcos de pedra e portais dourados, com janelas e sacadas, pátios, escadas e tetos com os brasões da família.

Através destas placas informativas, adentra-se imaginariamente à vida das famílias proprietárias ao longo dos séculos, no comércio oferecido nos andares térreos desta e das casas vizinhas, e interroga-se sobre como as edificações desmancharam-se e reergueram-se com o passar dos anos. Percorrendo as galerias atuais, nos deparamos com várias janelas: algumas dão vista aos pátios internos, permitindo a observação do que se passa abaixo; outras abrem-se diretamente às janelas vizinhas do Museu Picasso, de onde se pode ver os visitantes das cerâmicas do artista; e ainda outras dão para telhados, roupas estendidas no varal, pedaços de rua, pequenas vistas da cidade que não permitem que esqueçamos de estar em Barcelona, apesar de rodeados de objetos de fora da Europa.

As placas foram afixadas nas paredes do museu de modo a diferenciarem-se das sinalizações de localização das salas e também das informações sobre os objetos da coleção. Explicam as transformações arquitetônicas de um período a outro, como a substituição do teto

---

<sup>178</sup> Ver capítulo 3.

<sup>179</sup> Institut de Cultura de Barcelona.

gótico de uma das salas do andar térreo pela abóboda e coluna central barrocas, com o objetivo de sustentar a construção de um salão no andar superior. E contam o porquê de determinados cômodos da forma como se apresentam, como a extensão do terceiro andar, comum às residências góticas, que funcionava como dormitório de escravos e serviçais<sup>180</sup>. Sendo parte da exposição permanente do museu, as casas falam sobre como as famílias catalães ofereciam recepções e bailes, como pretendiam “escenificar arquitectónicamente la importância social de los residentes y amos del edificio” (CABALLÉ; GONZÁLEZ, 2015, p.48).

As transformações narradas fundem-se aos marcos históricos rememorados pela cidade como eixos estruturantes do presente e das concepções sobre o “nós”:

[...] la calle de Montcada explica muy bien algunos de los rasgos fundamentales de la ciudad y de Cataluña: era posible que una calle destacada socialmente presentara una mezcla apreciable y que se encontrase rodeada de zonas de menor nivel económico, caracterizada por el trabajo y el comercio. Esto podía ocurrir en una ciudad en la que la ostentación de los ricos resultaba moderada, donde las coexistencias de diferentes grupos sociales en el espacio urbano eran notables [...] (GARCIA, 2015, p.31).

Essa arquitetura que conta histórias e sugere modos de vida a partir de características atribuídas ao povo catalão, também impõe limites físicos ao projeto museográfico. Sua pluralidade de elementos percorre cada cômodo, permitindo o uso de mecanismos que ora isolam os objetos num plano conceitual “artístico”, onde restam apenas poucos componentes extras a interferir em sua apreciação; ora mantém janelas abertas à paisagem local, dialogando com o entorno.

---

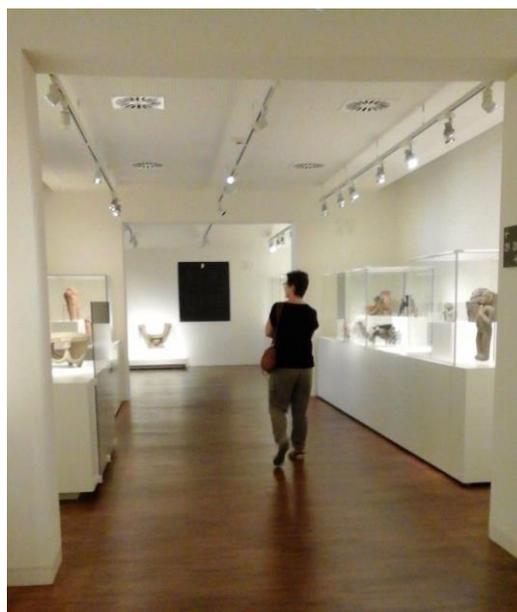
<sup>180</sup> Informações descritas nas placas informativas das salas 6 e 26, respectivamente.

Fotografia 32 - Sala de África



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Fotografia 33 - Sala de América



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Algo dessa aura proposta na museografia do Museo de las Culturas del Mundo indica que se trata de um espaço de “arte”. Os profissionais atuantes na construção do MCM foram claros em afirmar suas referências a museus de arte, mais que compará-lo com outros museus de antropologia. E a julgar pela crítica dos antropólogos locais sobre terem produzido um museu “estético”, a percepção seria de que lograram o resultado esperado.

Brian O’Doherty (2002) expõe de maneira bastante clara sua percepção sobre o “cubo branco”<sup>181</sup> constituído pelas instituições de arte no século XX, em contraste com as pinturas de Salão das galerias do século XIX. Estas formavam mosaicos de quadros pendurados nas paredes, cobrindo-as do chão ao teto. O autor enfatiza a importância destacada que o espaço por si mesmo conquistou no mundo da arte, “um clichê atual é elogiar o espaço da galeria” (O’DOHERTY, 2002, p.03). Entende que as convenções adotadas pelo mundo da arte converteram a galeria em algo próximo da “santidade das igrejas”, da “formalidade do tribunal” e da “mística do laboratório de experimentos”.

Ainda de acordo com o autor, o objeto, em meio a esse espaço produzido, transita entre revelar sua secularidade à revelia dos curadores e suas tentativas de encobertá-la, e concentrar seu domínio como arte, combinada à percepção sugerida pelo ambiente:

Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos “períodos”, não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá (O’DOHERTY, 2002, p.04).

Parte das duras críticas recebidas pelo museu cruza-se com as expectativas de serem revelados os contextos de produção daqueles objetos por parte das sociedades que os produziram. As recentes experiências de novos e antigos museus de antropologia em convidar as populações indígenas a ocuparem o papel de curador, e organizarem por sua conta exposições nos museus ocidentais (como os exemplos de museus canadenses e recentemente o Musée du quai Branly junto aos Maori da Nova Zelândia<sup>182</sup>) corroboram a lógica de esperar que o MCM parta dos mesmos pilares comparativos. Nesse sentido, parece haver um conjunto atual de práticas em museus com coleções “coloniais” tomadas como parâmetros neste campo

<sup>181</sup> Modo como denomina-se a sala da galeria que expõe as obras de arte, onde paredes e tetos brancos criam um cenário de isolamento da obra com o mundo exterior.

<sup>182</sup> Ver: MCMASTER, 1992; CLIFFORD, 1999; VINCENT, 2015.

de pesquisas, que de certa maneira balizam o que esperar de um novo museu com este tipo de acervo.

Estas novas proposições e modos de exibir as coleções vão desde experiências profundas de repatriação de objetos<sup>183</sup>; iniciativas radicais de expor as condições efetivas de sua coleta ou questionar os pressupostos da antropologia na produção de coleções e conhecimento sobre os outros<sup>184</sup>; até arranjos mais comedidos, que reorganizam os objetos desvinculando-os do modelo de exaltação do exotismo como no século XIX<sup>185</sup>. Portanto, encontrar peças dedicadas a entidades religiosas e a antepassados envoltas num ambiente que as emoldura como “arte não europeia”, soou como a desqualificação da cultura dos povos “outros”. Neste ponto, parecem ser a arquitetura e o projeto museográfico os primeiros indícios deste enquadramento, chamando a atenção do visitante para um modo particular de fruição da coleção exposta. Assim, apesar das legítimas afirmações dos criadores do museu de terem se dedicado a oferecer “contexto” aos objetos, a primeira impressão parece ser de sua ausência.

Ainda nesta linha, os objetos sofrem a manipulação de um e de outro campo do conhecimento como se estivessem sempre disponíveis aos novos *frames* (GOFFMAN, 1986) que os encaixam. Inertes, os objetos integram os sistemas de arte e cultura (CLIFFORD, 1994) percorrendo espaços e interpretações de modo a responder às expectativas de tempos e conjunturas variados, seja por parte dos colecionadores, das instituições, dos especialistas ou dos próprios “nativos”.

No caso do Museu de las Culturas del Mundo, junto com as próprias casas, os objetos foram destruídos e reconstruídos invariavelmente ao longo do tempo, numa sucessão de atos iconoclastas e *iconoclash* (LATOURE, 2008). Ora resta seu apagamento quando guardado na reserva técnica por não mais servir a expressão desejada na ocasião, ora de fato desmantelado e corroído pelo tempo e pelas consequências dos deslocamentos sofridos. Em igual medida, as casas passaram pela quase completa ruína nas ocasiões de bombardeios, até à aniquilação de cômodos, entradas, janelas, estruturas para incorporações pelos proprietários. Refeitas, hoje servem a exibir objetos que, à sua semelhança, guardam biografias que em alguns momentos revelam mais do que a intenção dos curadores alcança. Destruições intencionais ou não, e as

---

<sup>183</sup> Ver exposição “Maori: leurs trésors ont une âme”, Musée du quai Branly, de outubro de 2011 a janeiro de 2012.

<sup>184</sup> Ver exposição “Le Musée Cannibale”, Musée d’Ethnographie Neuchâtel, de março de 2002 a março de 2003.

<sup>185</sup> Ver capítulos 1 e 2.

recomposições que se seguem, configuram o objeto como *coisa* (MILLER, 2013), enquadrável, manipulável e a serviço do curador.

Henare, Hoolbrad e Wastell (2007) nos alertam sobre o risco de tomá-los como inanimados, e revelam experiências que partem da inversão conceitual quando enxergamos *mediante* as coisas, ao invés de *por elas*. Algo como reconhecer o método de atribuir significado aos objetos enquanto forma de tratá-los nos estudos sobre cultura material, ainda que haja uma distância não alcançada entre essa atribuição e o objeto em si mesmo. Os autores sugerem investigar os objetos da forma como estes aparecem no campo, espaço de pesquisa dos antropólogos junto às populações “nativas”, e não *a priori* determinar o que eles significam ou representam, como se existissem em função de algo mais (BASQUES, 2010).

Rather than accepting that meanings are fundamentally separate from their material manifestations (signifier v. signified, word v. referent, etc.), the aim is to explore the consequences of an apparently counter-intuitive possibility: that things might be treated as *sui generis* meanings (HENARE et al, 2007, p.04).

Num experimento também iconoclasta de romper com os métodos usuais de estudos dos objetos, os autores inspiram a testar a Coleção Folch e os demais objetos apresentados pelo Museo de las Culturas del Mundo pensados conforme se apresentam no *campo*. Interessante que, nesta perspectiva, a definição de campo também varia uma vez que o próprio museu tem sido *campo* de análise desta pesquisa, permitindo atribuir significado aos objetos a partir dessa moldura. Por outro lado, seguindo a lógica de *Thinking Through Things*, os objetos da forma como aparecem no *campo* – seja ele qual for, trariam em si seu sentido, sendo o desafio do antropólogo interromper o método de atribuição de significado e capturá-lo através das experiências que observa e vivencia.

De certa forma, voltamos ao ponto de partida se considerarmos que os antropólogos críticos da proposta levada a cabo em Barcelona tomam como *campo* o lugar de origem da coleta daqueles objetos, e não o próprio museu ou mesmo a cidade. “Campo” apresenta-se, portanto, como categoria e não como dado. Repensados *a posteriori*, os significados dos objetos partem das pesquisas realizadas por outros etnógrafos em *campo*, em tempos e espaços delimitados nas publicações que os sucederam. Já os historiadores da arte têm bastante clara sua área de conhecimentos como referência no Museo de las Culturas del Mundo, que poderia ser tomada também como *campo* no entendimento da antropologia. Neste âmbito desenharam o museu e as exposições numa linha que afirma reconhecer tanto os

valores e significados atribuídos pelo mundo da arte quanto os concedidos pela antropologia. O argumento passava pelo desafio de eleger peças classificadas como mais ou menos relevantes dentro do que representam no mundo da arte europeu, e ainda que contivessem “contexto”, ou mais precisamente, que ajudassem a “explicar” algo do modo de vida e de organização social das populações que as produziram.

Andrew Moutu (2007) oferece pistas para uma saída possível para a encruzilhada, aplicando a hipótese de pensar *através* dos objetos a partir de coleções. O autor parte do princípio de desorganizar a ideia de coleção como um “discurso dirigido a si mesmo” (BAUDRILLARD, 2009), que parte de perspectivas individuais de concepção para um determinado arranjo de objetos. Concebe a coleção como uma *forma de ser*, enfatizando sua capacidade conceitual “to organise and create the possibilities for re-conceiving meaning and reconfiguring social relations” (MOUTU, 2007, p.94). O autor sugere que a interação entre duas ou mais pessoas, coisas ou agentes produz um efeito que se sobrepõe aos indivíduos e às próprias coisas, criando a capacidade de agir por conta própria.

Desta forma, tomemos as perspectivas sobre os objetos, coleções e as classificações atribuídas conforme observadas em campo – no museu e na cidade – como cenários que formam analogias entre si, opondo-se e aproximando-se. Moutu entende que a tarefa do pesquisador é investigar a relação contida em tais analogias. As críticas e os questionamentos sofridos pelo MCM, bem como as respostas por ele oferecidas, reorganizam a interação entre indivíduos e coisas. A concepção das coleções, portanto, não é estática ou sequencial, mas está sustentada por perdas, seja de elementos materiais em si, seja pela reconfiguração do cenário desde os diálogos e disputas em curso.

Ambos os lados da controvérsia observada em Barcelona respondem a longas trajetórias de perguntas e respostas melhor ou pior qualificadas contemporaneamente dentro de suas próprias áreas de conhecimento. Reúnem esta bagagem e opõem-se ambas respondendo à dinâmica do enfrentamento que abriram nas disputas sobre a versão mais adequada para um museu “de culturas”.

No caso do Museo de las Culturas del Mundo, aparentemente enfrentar a acusação de museu colonial faz parte do desafio não importa o *frame* eleito para exhibir os objetos. Neste *campo* de conflitos em Barcelona, alguns interlocutores estratégicos não estiveram presentes: os que questionam do ponto de vista “nativo” os significados atribuídos aos objetos e às formas de representação que expõem. Muito embora tenham funcionado como uma espécie de fantasma com o qual um e outro lado da disputa pareciam conscientes e alertas.

## 5.2 - ENCONTRO COM OBJETOS

A luminosidade natural do pátio do museu produz contraste tanto com a escassez de luz da estreita Rua Montcada, como também com a primeira sala de exposições do museu: uma sala escura onde se vê a projeção 3D de um enorme globo terrestre girando e percorrendo os principais caminhos por onde passaram os colecionistas, pontuando onde encontraram as peças que serão vistas nas salas seguintes. É curioso observar o trajeto da linha que circunda o globo e ver que em poucas ocasiões ela ultrapassa em direção ao hemisfério norte. Nesse espaço inicial ainda há quatro caixas de vidro, cada uma com um objeto exemplar da América, Ásia, África e Oceania. A sala funciona como uma introdução ao museu, apresentando por um lado o interesse e a busca dos colecionadores ao redor do mundo pelos objetos, e por outro lado a diversidade da cultura material dos povos não europeus. Os quatro objetos expostos são proporcionais tanto no que diz respeito às suas medidas, quanto sobre a função que exercem em termos de representação cultural e estética no museu, introduzindo o público às linguagens que a mostra dispõe. A aparente ausência do continente europeu marca desde este início o lugar de onde o museu fala, indicando a seu público o *tipo* de objetos que encontrarão nas salas seguintes.

Os quatro emblemas dos continentes “não ocidentais” portanto, proporcionam aos visitantes um encontro com objetos como se convidassem a conhecê-los e admirá-los. Um dos colaboradores na criação do Museo de las Culturas del Mundo, Ricard Bru, expressou essa intenção de promover a apreciação da criação artística de tradições não europeias como uma forma de conhecimento e aproximação com esses povos. Assim, o público teria seu interesse despertado através de uma exposição de qualidade que o levaria a aprofundar-se sobre um ou outro tema de seu maior interesse.

Essas caixas de vidro pareciam antecipar a experiência no Museo de las Culturas del Mundo: encontrar-se com objetos, em primeiro lugar. Nota-se o quão fascinantes eles podem ser, como se indicasse que os visitantes não familiarizados com esse tipo de “arte” deveriam conhecê-la mais a fundo, sendo o museu uma oportunidade para fazê-lo. Algo como uma maneira incisiva de afirmar a mensagem que se transmite, expressa de modos mais sutis nas demais salas. A escuridão e a teatralização deste espaço trazem surpresa e expectativa ao mesmo tempo. Deixa o visitante com a sensação de estar num local privilegiado de apreciação de “objetos de arte” do mais alto valor, e que talvez por falta de oportunidade ou de perspicácia, a maioria nunca os enxergou detidamente. O MCM cumpre a promessa de

conduzir o público por um caminho de objetos talhados, pintados e confeccionados com primor, com materiais simples ou nobres, mas com algo do “gênio artístico” que promete encantar os apreciadores.

### 5.2.1 - A experiência da visita

Posto que o museu pretende ser “de arte”, apesar de sê-lo através das “culturas”, suas salas são organizadas de maneira a enfatizar o objeto. Todos os continentes seguem um padrão único de informações disponíveis, que varia de acordo com o caráter da coleção exibida e com a abordagem proposta pelos especialistas que se dedicaram àquela montagem. O caso da Sala de África funciona para descrever como todo o museu está organizado, com um vídeo de introdução logo abaixo do painel que indica ao visitante que acaba de “entrar na África”. Ali são apresentadas imagens sobre os diferentes ecossistemas do continente, algumas delas bastante recorrentes como as áreas desérticas, mas com foco preciso numa visão ambiental da região. Não há por exemplo imagens urbanas, pessoas dirigindo-se ao trabalho, ou em situações precárias de subsistência. O objetivo deste e dos demais vídeos de abertura<sup>186</sup> parece ser introduzir o visitante aos locais “naturais” onde as peças foram coletadas. Através deles, o museu flutua num tempo abstrato e de pouco conflito, em que os embates são entendidos como o desafio humano de superar e conviver com a natureza selvagem, transformando-a em arte e relações sociais na proporção da criatividade individual ou coletiva.

Os objetos são dispostos sobre cubos brancos cercados por uma caixa de vidro dentro de uma sala onde há indicações nas paredes com a região e o grupo cultural do qual são originários. Há ainda um mapa minimalista da região que aponta aproximadamente o local de coleta do objeto, ou a área ocupada pelo referido grupo. Denomino esta abordagem como um primeiro nível de informação aos visitantes. Já as legendas indicativas básicas sobre o objeto, como local onde foi coletado, data aproximada e material do qual é feito, compõem o segundo nível de informação. Neste, algumas vitrines oferecem duas ou três frases que possibilitam conhecer mais dados sobre o que se vê, que podem variar entre tratar diretamente do objeto até algo de sua função prática original.

---

<sup>186</sup> Os créditos de todos os vídeos dos quatro continentes indicam serem produção da NASA.

O terceiro, mais profundo nível, estaria nos totens eletrônicos disponíveis nas salas. Estão dedicados a informar sobre aspectos da coleção que vão de informações sobre o colecionador e algo sobre as condições da coleta (em qual expedição esteve, que cargo público ocupou, em que datas esteve no local ou com quem, etc.), ou ainda sobre o próprio objeto, grupo cultural ou região (aspecto sobre funcionalidade, gênero, ritual, etc.). Os totens são bastante variados. Alguns têm vídeos e fotografias de Albert Folch e seus colegas em campo, outros apenas informações mais restritas sobre as peças. De um modo geral, funcionam como um suporte ao visitante não saciado pelos dois outros níveis de dados diante de seus olhos. Ou que desejam mais que a fruição “artística” das peças, acostumadas a serem exibidas com o mínimo de informação que possa interferir e prejudicar sua apreciação. Os totens parecem ter o propósito de oferecer conhecimento qualificado a todos os públicos, de leigos a especialistas. Concentram-se em fornecer dados corretos do ponto de vista das disciplinas relacionadas ao tema e também do ponto de vista nativo, de modo que um estudioso ou habitante da região reconheça coerência.

A Sala de África abre o museu elevando a experiência do foco na contemplação do objeto talvez ao ápice, apresentando esculturas produzidas em diferentes regiões do continente para que o visitante possa perceber detalhes em cada peça. Valorizando a unicidade dos objetos que exhibe, esta parte da exposição preza pela curadoria no sentido de transmitir o valor do comedito e prudência quanto à quantidade do que se exhibe.

Elena Martínez<sup>187</sup>, especialista em arte africana e responsável pela proposição desta parte da exposição, comentou sobre seu trabalho de reduzir as dezenas de peças recebidas a cerca de trinta delas. Entende que os objetos compõem o objetivo do museu, o que significa que as decisões sobre o que ocupará lugar nas salas e o que retornará à reserva técnica foram baseadas nos princípios que o museu queria transmitir. Partindo de perguntas como “o que o público será capaz de entender se não ler nada?”, reflete que os objetos cumprem a missão de falar sobre si mesmos e em nome do museu. E o Museo de las Culturas del Mundo pretendia dialogar com especialistas do mundo da arte, além dos leigos turistas e visitantes:

---

<sup>187</sup> Elena Martínez apresentou uma conferência no Museo de las Culturas del Mundo debatendo o filme de Alain Resnais e Chris Marker, “Les statues meurent aussi”, de 1963, em 29 de outubro de 2015. Dias depois me recebeu para uma entrevista no escritório da Fundación La Fontana onde trabalha.

Hicimos un museo evidentemente para Barcelona, pero no pasará nunca a un mapa internacional si cuando venga un conservador de cualquiera de los museos, y no te hablo del Quai Branly o del Metropolitan solo, pero de cualquier otro museo, reconozca en este museo códigos que comparten y manejan a diario. Se no, se va quedar en algo completamente provinciano (Elena Martínez, em entrevista concedida a autora em 26 nov. 2015).

Os códigos mencionados por Martínez referem-se a um intrincado conjunto de sinais que o museu oferece aos especialistas do campo, que tratam desde a museografia, iluminação e vitrines, até objetos cuja referência circula entre galerias e coleções de arte não europeia. Este parece ser o caso das obras de Olowe de Ise (1873-1937), escultor nigeriano considerado o artista Yoruba mais importante do século XX<sup>188</sup>. Ricard Bru, outro especialista colaborador do museu, relatou a descoberta de sua obra guardada na reserva técnica do Museo Etnológico de Barcelona desde meados dos anos 1950. Como numa espécie de “salvamento” da obra de arte imersa em meio a artefatos etnográficos (PRICE, 2000), o trabalho da equipe de profissionais em catalogar as obras da Coleção Folch e do MEB reunidas por ocasião do comodato, proporcionou o investimento de recursos necessários a revelações como esta. Destacava-se o mérito da descoberta de uma obra de grande valor no mercado de arte que sequer sabia-se que o patrimônio público da cidade possuía em seu acervo.

As controvérsias entre profissionais de ambos os museus passam por questionamentos sobre os benefícios de um projeto do porte do Museo de las Culturas del Mundo para a cidade em seu resultado final, mas também pelo próprio processo de sua criação. A menção às descobertas de objetos de grande interesse para museus de arte e de antropologia é parte da narrativa elogiosa ao MCM assim como outras, por exemplo a restauração das casas góticas que atualmente o museu ocupa. O curioso é que quase os mesmos argumentos são também acionados por seus detratores, que defendem-se afirmando que o Museo Etnológico jamais teve uma fração do interesse público e investimento do novo museu “de culturas”, de modo a viabilizar o volume de trabalho que necessitava.

Neste cenário, o interessante parecia ser a dualidade que perpassava os problemas enfrentados na reconfiguração de coleções de períodos coloniais, diante de um momento de grande interesse por sua atualização. Muitas têm sido as experiências, especialmente europeias, de renovação de coleções como estas, preenchendo museus variados (GONZÁLEZ; MONGE, 2007; BRULON, 2012; VAN GEERT, 2013; VINCENT, 2015). E apesar de algumas dimensões deste movimento mais amplo cruzarem-se a ponto de inspirar

---

<sup>188</sup> Smithsonian National Museum of African Art. Disponível em: <<https://africa.si.edu/exhibits/olowe/anon/anon2.htm>>. Acesso em: 12 out. 2016.

entusiastas e inibidores dos projetos em curso, é a experiência local que desenha a forma final que museus e coleções tomam. Críticas e expectativas caminham juntas na configuração do projeto e na recepção que ganha após seu lançamento. E estas partem de trajetórias e biografias de pessoas e objetos no contexto experimentado pela cidade, ainda que não escapem ao ambiente contemporâneo que envolve as “artes tribais” e as coleções “antropológicas” como um todo.

Assim, muitas das acusações e defesas proferidas por ambos os lados da disputa sequer foram seriamente consideradas, entendendo por exemplo que o Museo de las Culturas del Mundo não poderia ser acusado de subtrair os objetos mais “valiosos” do Etnológico, porque este museu não só não trabalhava nesta perspectiva como não tinha planos de exibir muitas das peças destacadas no novo museu. Tendo em vista a não concretização do projeto da Coleção Folch no MEB, não é possível supor como teria sido seu processo, quais linguagens expositivas seriam privilegiadas e quem, ao final, “ganharia” a disputa sobre a interpretação dada às peças. Esta poderia inclusive não ter se tornado uma questão. De todo modo, a controvérsia transforma-se num bom ambiente de pesquisa sobre as mudanças de perspectiva nos museus com acervos “não europeus” por evidenciarem problemas que porventura permaneceriam encobertos não fosse a necessidade de debatê-los publicamente.

De volta aos objetos da Sala de África, através deles o museu conta histórias, analisa perspectivas, modos de vida, diferenças e semelhanças culturais. Ao ingressar nesta primeira sala, o visitante recebe sugestões iniciais sobre que tipo de museu o MCM é. São informações estéticas induzidas pela museografia proposta, os desenhos de luzes e sombras, a disposição dos objetos em destaque ou formando pequenos conjuntos harmônicos.

Os *byeri* da Guiné Equatorial, Camarões e Gabão abrem a exposição de longa permanência. Estas figuras antropomorfas originárias do povo Fang são muito conhecidas entre os colecionadores de “arte africana” e também pelos antropólogos, especialmente os espanhóis, sendo possível encontrar exemplares nas principais coleções e museus europeus. Originalmente, eram compostos por uma caixa cilíndrica onde eram depositados os crânios de ancestrais, sob as quais dispunha-se a escultura que conquistou museus e colecionadores ocidentais (MARTINEZ, 2010). De acordo com a autora, estas estátuas produzem um forte elo de coesão do grupo. E mais que representar os antepassados, os *byeri* operam o trânsito entre vivos e mortos quando ao seu redor reúnem descendentes expondo preocupações e pedindo orientação aos ancestrais (MARTINEZ, 2010). A autora comenta sobre adaptações sofridas pelos objetos em sua chegada às coleções ocidentais, como a retirada do cocar de um

*byeri* específico e outros que tiveram partes do corpo reparadas “to align the object with the prestige of 'art' rather than the science of 'ethnography'; a practice motivated in part by the Western aesthetic interest in the pristine wooden object” (MARTINEZ, 2010, p.28).

Este tipo de “correção” sofrida pelas obras de arte são em geral invisibilizadas pelos museus, seja de arte ou de antropologia. O visitante que percorre as exposições toma conhecimento dos objetos e das histórias que se contam sobre eles a partir da perspectiva dos especialistas, e as tomam como verdade. O lugar de fala, proposição e crítica dos produtores dos objetos, como se verá, tampouco recebeu espaço nas disputas entre os *experts* catalães. Na medida em que o recente museu se abre ao público, novos pontos de vista poderão surgir, reconfigurando inclusive o panorama das disputas e a orientação oferecida.

No caso dos objetos Fang exibidos, este grupo manteve contato com os espanhóis durante o período em que a Guiné Espanhola era então colônia. Algumas peças expostas nesta sala indicam nas placas das vitrines serem provenientes da coleção Nuñez de Prado. Ao consultar os totens eletrônicos disponíveis, os visitantes têm acesso à informação mais qualificada, indicando que o General Nuñez de Prado foi Governador-Geral da Guiné Espanhola e permaneceu neste território entre os anos 1926 e 1931, quando formou um acervo de 165 peças, trasladado à Catalunha. Em meados dos anos 1930, a Generalitat adquiriu o acervo da viúva do general, e depositou no Museo de Indústrias y Artes Populares que, como vimos, fundiu-se com o Museo Etnológico de Barcelona em duas ocasiões<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> Ver capítulo 4.

Fotografia 34 - Guardián de relicário, bieri. África, Guiné Equatorial, Fang, século XIX<sup>190</sup>



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Outra informação importante presente nestes arquivos digitais refere-se à exibição de mais de três mil objetos originários de ex-colônias de todos os continentes, reunidos por missões religiosas espanholas. Estes foram exibidos em Barcelona na ocasião da Exposição Universal de 1929 realizada em Montjuïc, onde atualmente localiza-se o Museo Etnológico. Ainda de acordo com as informações oferecidas pelo Museo de las Culturas del Mundo, Albert Folch adquiriu algumas destas peças de origem africana diretamente das ordens religiosas, e outras tantas foram por elas depositadas no MEB ao longo do século XX. Observa-se, portanto, como a partir de 2011 com a assinatura do comodato entre os Folch e a Prefeitura, o MEB passou a responder por diferentes objetos que estiveram reunidos em ocasiões anteriores, separaram-se e por fim voltaram a formar um só conjunto.

Nesse momento, faz-se necessário recuperar alguns pontos de vista contrários à forma como o Museo de las Culturas del Mundo optou por tratar e exibir suas coleções. Os

---

<sup>190</sup> Número de registro: MEB CF 180. Disponível em: <<http://cataleg.museuculturesmon.bcn.cat/detall/africa/H498824/?lang=es>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

antropólogos locais, especialmente através do manifesto publicado<sup>191</sup>, criticavam a abordagem do museu sobre dois pontos principais. Um seria a questão do privilégio da interpretação artística em detrimento das explicações contextuais da produção do objeto. Neste prisma, entendiam ser dever do museu explicar o caráter sagrado conferido a estátuas como os *byeri* e seus usos rituais, uma vez que este parece ser o aspecto primordial da confecção destes objetos, e não seu sentido estético (GALÁN, 2015). O segundo ponto tratava do fato de que as coleções teriam sido reunidas em situações desproporcionais entre colonizadores e colonizados, desfavorecendo os últimos, e que, portanto, seguindo os debates contemporâneos dos museus antropológicos europeus (RIME, 2011), o tratamento mais adequado seria uma revisão crítica do passado colonial dos objetos e dos povos a eles relacionados.

Os argumentos de Elena Martínez sobre acusações deste tipo instigam a refletir sobre as formas como as disciplinas da história da arte e da antropologia vêm abordando a temática recentemente. As implicações mais pragmáticas destas duas tradições sugerem a medida de suas preocupações, compreendendo que cada campo aciona redes de interlocutores diferentes, que seguramente cruzam-se em alguns momentos, mas operam segundo pressupostos diversos.

A especialista ressaltou a distinção entre um objeto produzido como arte dentro de seu contexto de origem, pressupondo ter sido este o caso em alguma cultura hipotética, e este mesmo objeto no marco da tradição da história da arte africana na Europa. Esta separação ajuda a compreender a importância da recepção da “arte tribal” pela Europa e como esse processo opera à margem do conhecimento local que originou o objeto, ainda que tenha tido também caráter prioritariamente estético em sua origem. Afirma como um fato a apropriação europeia das culturas “outras”, sem entrar no mérito da legitimidade ou questões éticas envolvidas no decurso de sua aquisição. E entende que esta fruição atribuiu outro valor ou um valor a mais ao objeto, que já não poderia ser desconsiderado em sua biografia. Neste cenário, os objetos, aparentemente assim como os museus, esperam legitimação não só da instituição que os recebe e exhibe, mas também dos demais que com ele dialogam. O Museo de las Culturas del Mundo e sua coleção, portanto, estariam apenas iniciando essa trajetória de tornarem-se apreciados pelo mundo da arte.

Martínez ainda destacou algumas obras atualmente exibidas na Sala de África do MCM que entende explicitar sua importância tanto dentro da complexidade da cultura de

---

<sup>191</sup> Manifesto “Barcelona i el museus com a pessebres”, publicado em dezembro de 2014.

origem, como para a história de sua recepção e admissão no mundo da arte europeu. Seria o caso dos *byeri* Fang e dos objetos do Reino de Benim. Sobre estes últimos, o museu exibe um vídeo que comenta a relação aparentemente amistosa dos portugueses na chegada à Costa Oeste africana, em oposição à presença conflituosa dos britânicos, operando saques e guerras, cujos objetos tornaram-se botim exibidos em museus europeus.

As salas seguintes apresentam objetos majoritariamente da chamada “África Negra”, indicada por meus interlocutores no museu como a região de procedência dos objetos da coleção de Albert Folch. À exceção, a abordagem sobre a arte cristã etíope traz referências comuns aos visitantes locais, que aproximam-se das vitrines curiosos por reconhecer imagens e símbolos semelhantes ao cristianismo europeu. Devido à peculiar tradição cristã pré-colonial desta região, imersa em um ambiente prioritariamente muçulmano, a dimensão religiosa do objeto aparece em destaque. Supõe-se que neste ponto, o “contexto” mais evidente não torna-se barreira à apreciação da obra.

Já a última sala de objetos africanos tornou-se uma das mais populares. Trata-se de um espaço quadrangular onde se vê os arcos originais da construção da casa no século XIII, e os tijolos das paredes à mostra contrastam com o *cubo branco* (O'DOHERTY, 2002) das salas que a antecedem. Nela foram dispostas máscaras de diferentes povos africanos, e suas legendas trazem alguma breve informação sobre o contexto na qual são utilizadas, abrindo margem à interpretação sobre permanecerem em uso atualmente naquelas regiões.

Por si só as máscaras são muito atrativas, pela expressão dos rostos, dos traços dos olhos e bocas. Soma-se a isso a forma como estão expostas, em longas e individuais caixas de vidro, dispostas uma ao lado da outra, formando um enorme quadrado. Os visitantes do museu circundam cada uma das máscaras que as olham diretamente como a espera de um possível diálogo ou enfrentamento, pois estão posicionadas à altura média do rosto de um adulto. O fascínio produzido é potencializado pela iluminação pontual sobre as peças, dando a impressão de que são caras vivas e assustadoras, e conduzindo o visitante a imaginá-las sob a cabeça de uma pessoa em movimento. Tornou-se talvez a sala mais fotografada de todo o museu<sup>192</sup>, inclusive porque os visitantes tiram fotos de seus acompanhantes posicionados atrás das caixas de vidro, dando a impressão de estarem usando as máscaras.

---

<sup>192</sup> Ao buscar fotografias etiquetadas como Museo de las Culturas del Mundo nas redes sociais, imagens resultantes da descrição acima na Sala de África são as encontradas em maior quantidade.

Fotografia 35 - Arcos da sala de máscaras africanas e caixas de vidro onde os visitantes posicionam-se para fotos



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Fotografia 36 - Máscara africana, “Ejagham”, início século XX<sup>193</sup>



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

---

<sup>193</sup> Fotos do acervo pessoal da autora, 2015. Referência da máscara. Disponível em: <<https://goo.gl/C0nybl>>. Acesso em: 12 out. 2016.

Hans Belting (2011) chama a atenção para o moderno conceito de arte pretendendo tornar mais claros os parâmetros com os quais as exposições das culturas são organizadas. Recupera os antigos gabinetes de arte e curiosidades como predecessores dos museus de arte e suas pinacotecas, e dos museus de antropologia e história natural, comentando a fragmentação das “artes plásticas” hierarquizada e isolada das “artes aplicadas”. Por parte dos museus e galerias de arte, o autor identifica certa negação dos antigos e possíveis usos dos objetos, bem como de qualquer novo uso que possa ser sugerido. Afirma a profunda distinção entre o objeto em uso, como praticado socialmente fora do museu, e o mesmo objeto afastado de sua finalidade prática, exibido na galeria de arte. O trabalho do curador estaria em garantir que o espaço expositivo resguarde a suposta estética autônoma e apartada do mundo. Seja no uso cotidiano, seja mágico-religioso, o autor entende a *exposição* como a antítese da *execução*, instante em que os objetos eram postos em movimento. Algo como afirmar que as máscaras africanas foram produzidas para serem usadas (*executadas*) por pessoas vivas, e não *expostas* como parte de uma coleção onde já não podem retornar a sua finalidade primeira.

Presas a uma nova condição, as máscaras teriam perdido algo de sua identidade, sendo postas a serviço da arte ocidental:

A injustiça que reside em semelhante acontecimento é incontestável, no entanto, o Ocidente limitou-se a permanecer fiel às suas próprias premissas, quando lida com artefatos étnicos. [...] Tudo pode atuar de modo compreensível enquanto se trata só de “arte”, que, como se sabe, pode expor-se, sem se enredar na definição de culturas, porque a arte, assim parece, só existe aliás em coisas, nas chamadas obras de arte. As culturas, pelo contrário, levantam a questão evidente de se será possível, em geral, defini-las de modo satisfatório, e ainda menos expô-las em coisas que se tornaram mudas e foram arrancadas do seu fim cultural. É, pois, natural revalorizá-las em arte, para eliminar a contradição ínsita na sua existência (BELTING, 2011, p.03-04).

Ao fundo da sala estão outros tipos de máscaras rituais de maiores proporções. A “máscara-casco kponuygo”, Senúfo, da Costa do Marfim<sup>194</sup>, tem indicado em sua cartela de informações que em seu contexto ritual tem acesso visual restrito a não iniciados, a mulheres e crianças. A máscara está localizada ao lado de outras, acessível a todos os visitantes, sem restrições e sem qualquer tipo de proteção que permita cumprir a determinação de seus primeiros donos. Da forma como está exposta, primeiro o visitante observa a máscara, depois lê a legenda que indica que em alguns casos, não deveria ter sido vista.

---

<sup>194</sup> Número inventário: MEB CF 150, Sala 06.

Este objeto em particular parece traduzir a perspectiva do museu em adotar os valores do mundo da arte ocidental à revelia do posicionamento conhecido e explicitado de seu contexto de origem. Mais que calar a perspectiva dos produtores dos objetos, a curadoria proposta faz valer seu lugar de autoridade sobre as coleções que detém. O reconhecimento do valor artístico das obras e sua proposta de inserção no mundo da arte catalã em pé de igualdade aos museus mais importantes da região, neste caso se sobrepõe declaradamente à dimensão sagrada/restritiva que possa ter localmente. Exibir a “máscara-casco kponuygo” foi uma opção que o Museo de las Culturas del Mundo escolheu fazer.

Os casos de transformações recentes nos museus de antropologia, quando objetos “etnográficos” passam pela transformação provocada pelo seu reenquadramento como “obras de arte”, cruzam-se a experiências mais remotas de exposições deste tipo em museus por todo o mundo. Ainda que não necessariamente classificados como arte, sua exibição em museus contemporâneos levanta questionamentos sobre o modo de fruição a que servem, e os parâmetros da aceitação dos valores “de origem” do objeto frente às diretrizes ocidentais. Como nos casos descritos por Sally Price (2000) ao trazer a reflexão sobre modos “errados” de exibição dos objetos, ou interpretações próprias dos museus e curadores, em detrimento da pertinência dos conceitos na região de produção. Price exemplifica remetendo às exposições de arte africana e afro-americana na Yale Art Gallery em 1960, que interpretou um dos objetos deliberadamente como uma janela, apesar deste conceito não existir entre o grupo que o concebeu; e um quadro pendurado equivocadamente de cabeça para baixo por trinta anos no University of Minnesota Art Museum. Questiona até que ponto deveríamos nos preocupar com as intenções originais dos artistas na exibição dos seus trabalhos. Nesta pergunta, a autora enfatiza se para respondê-la deveríamos segmentar “arte primitiva” de “arte ocidental”.

Em consonância com a perspectiva adotada pela curadoria do Museo de las Culturas del Mundo, o modo de exhibir os objetos reflete o invólucro no qual tornam-se “arte”, e talvez a Sala de África seja emblemática neste sentido. O reconhecimento dos códigos do museu como um espaço com caráter artístico parece contrastar com as expectativas de antropólogos e demais pesquisadores dos “povos não ocidentais”. Entrar no Museo de las Culturas del Mundo, de fato, produz sensações diferentes de visitar um museu de antropologia como o Museo Etnológico de Barcelona ou o Museo Nacional de Antropología de Madrid, talvez por acentuar a escolha “estética” do mundo dos museus de arte para exhibir “objetos etnográficos”.

Pensando sobre a “noção de espaço de arte” inaugurada pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York no final dos anos 1920, Martin Grossmann afirma que:

No espaço de exposição asséptico e atemporal das galerias desse museu, a obra de arte é individualizada e apresentada em ambiente homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas do edifício. A obra assim se destaca como uma coisa em si mesma e também contracenava com outros trabalhos de arte dispostos no mesmo ambiente, formando uma composição balanceada espacialmente (GROSSMANN, 2002, p.13).

A visão de um museu de arte de referência como o MoMA traz elementos que ajudam a pensar as distinções percebidas pelos críticos do “museu estético” de Barcelona. Ao contrário de depararem-se com peças colecionadas em regiões ex-colônias, exibidas a partir de seu contexto e atribuição local de valor, viram os *mesmos* objetos reclassificados pelos historiadores da arte como exemplares belos em primeiro lugar. Destaco a palavra *mesmos* porque os profissionais que se dedicam ao trabalho de manusear os objetos, descrevê-los e classificá-los tomam cada peça como única, com biografias próprias (KOPYTOFF, 2008), ganhos e perdas em suas trajetórias. Ainda que parte dos antropólogos e historiadores da arte utilizem-se rotineiramente dos objetos, o lugar das críticas e das respostas enquadrava-os como exemplares de um conjunto de aspectos mais amplos, e suas coleções comparáveis com outros museus dentro e fora da Espanha.

Se por um lado a Sala de África desponta como o primeiro impacto da experiência estética no Museo de las Culturas del Mundo, as demais salas abordam esta perspectiva sob outras dimensões. Carme Clusellas, museógrafa responsável pelo desenho final do museu, em entrevista, expôs sua dificuldade permanente em conceber uma única instituição, apesar de dividida em quatro partes. África, Oceania, Ásia e América, nesta ordem, são apresentadas a partir de perspectivas bastante variadas, que encontram na museografia a coesão pretendida.

Sobre as principais referências para a concepção do museu, a museóloga afirmou que buscaram criar uma instituição que estivesse entre a ousadia estética do Musée du quai Branly e excelência clássica do Musée Guimet. Um que acaba de completar dez anos de existência, e outro com mais de um século de história, ambos em Paris. Mais uma vez a capital francesa aparece como modelo às políticas museais de Barcelona.

### **5.2.2 - O percurso do museu**

As demais salas do Museo de las Culturas del Mundo apresentam concepções muito variadas. O visitante é surpreendido pela pluralidade de objetos e formas de apresentação a cada novo continente. Algo como experimentar a diversidade humana através da

singularidade da cultura material produzida fora da Europa. O enfoque da montagem dos objetos dos continentes, os arranjos produzidos, os discursos narrados e especialmente a prioridade a determinados aspectos culturais das regiões, tornam o MCM um espaço dinâmico. O museu parece ter escolhido alguns signos tomados como característicos das regiões, apresentados por recortes temporais e temáticos.

Seguindo o percurso aberto pela Sala de África, o segundo andar exibe no *hall* de entrada um painel de proas de canoas Sepik e Iatmul em forma de jacaré, indicando a chegada na Oceania. Neste andar, o pé direito é mais alto do que nos demais, comportando os enormes totens que fazem parte da Coleção Folch.

A Sala de Oceania foi organizada a partir da parceria com o Museum of Archaeology and Anthropology, da University of Cambridge, responsável pela curadoria desta parte da coleção. Sua montagem contrasta com as opções da Sala de África menos pela dimensão estética da ordenação dos objetos e mais pela unidade escolhida como narrativa, que traz referências “antropológicas” determinantes para a história que se conta.

A Casa dos Homens foi a escolha dos parceiros ingleses para o arranjo dos objetos. Apresentando elementos que ajudam a demonstrar a existência e o modo de vida das populações das ilhas do Pacífico (HERDT, 2003), a sala está composta por peças produzidas por populações variadas. Cada uma a seu modo informa sobre como esta forma de organização social comum é expressada através de grafismo, entalhes, cores, formas, sombras e aspectos estéticos inerentes àquela prática social.

A reação dos visitantes ao entrar nesta sala era de deslumbramento. Consideradas obras de arte ou não, parecia difícil ignorar a reação do público diante da montagem proposta. A oponência das peças e sua disposição, iluminação e intencionalidade despertavam comentários elogiosos como os que pude presenciar enquanto percorria as galerias.

De um modo geral, muitas das impressões dos visitantes descritas nesta pesquisa foram coletadas direta e indiretamente. Certamente a experiência adquirida no trabalho junto ao Departamento de Difusão do Museo Nacional de Antropología de Madrid me tornou mais atenta e observadora da relação entre público e museu, muito embora não haja aqui a intenção de aprofundar nas questões dos estudos de público. Em muitos casos, bastava posicionar-me por alguns minutos na saída dos museus para escutar comentários inadvertidos sobre o que se viu. Outras tantas opiniões foram registradas em conversas que travei durante minhas visitas e, especialmente, em espaços mais abertos às manifestações, como debates, cursos e visitas de grupos.

Sendo assim, durante as observações de campo foi possível perceber o impacto causado pelas grandes dimensões dos objetos apresentados e como o conjunto de peças dispostos num mesmo espaço transmitia sensações de unidade sobre o que narrava, como no caso da Sala de Oceania do Museo de las Culturas del Mundo.

Fotografia 37 - Painel de proas de canoas



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Fotografia 38 - Sala de Oceania



Fonte: imagem dossiê de inauguração à imprensa MCM, 2015<sup>195</sup>

<sup>195</sup> Disponível em: <<http://museuculturesmon.bcn.cat/es/el-museo/prensa/dossier-inauguracion-museo>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

O espaço dedicado à Oceania não se limitava a esta primeira sala. Era composto ainda por outras três menores, apresentando elementos mais afastados da temática central da Casa dos Homens, embora igualmente significativos do ponto de vista “artístico” e “antropológico”. Chamo atenção para dois conjuntos específicos: o primeiro, uma vitrine com objetos cedidos pelo Museum of Archaeology and Anthropology, da Universidade de Cambridge, composto pelos objetos da Nova Zelândia, Ilhas Marquesas, Tonga, Rapa Nui, Hawaí, Austrais e Fiji, coletados durante a famosa expedição do Capitão James Cook em meados do século XVIII (PRICE, 1971).

O segundo conjunto seria o painel de pinturas em cortiça dos aborígenes australianos, em função da produção desta região ter presença considerável no mercado de “arte tribal” europeu (MARTIN, 2011). Presentes em outros museus ocidentais, exemplares de pinturas como estas ganhariam uma exposição temporária no Museo de las Culturas del Mundo na sequência da mostra que o inaugurou<sup>196</sup>, de acordo com as informações fornecidas pelos funcionários da bilheteria. Com a mudança de governo pós eleições, o desligamento dos principais nomes ligados ao museu e a nomeação de Josep Fornés (diretor do Museo Etnológico de Barcelona) como diretor também do MCM, teria provocado a substituição da programação.

O próprio Fornés comentou em entrevista<sup>197</sup> sobre a proposta da nova exposição temporária. Um dos maiores críticos da concepção “estetizante” adotada pelo Museo de las Culturas del Mundo, Fornés entendia que uma instituição que se propõe a exibir objetos “não europeus”, colecionados nas condições próprias dos tempos coloniais e regime franquista espanhol, teria o dever de tratar de temas incômodos. Sua perspectiva de ter “perdido” o MCM, no sentido das críticas dirigidas à opção “artística” terem sido desconsideradas pelos dirigentes da época, parece coerente com a escolha de apresentar *Ikunde* como exposição temporária sob sua gestão. Em suas palavras, “es una forma de decir – hemos entrado en el Museo de Culturas del Mundo y lo estamos cambiando”. Entendeu como sua missão corrigir o “erro” cometido pelo MCM em apresentar os objetos de forma “ideologicamente reprovável”, “mais parecendo uma casa de leilões que um museu”.

---

<sup>196</sup> “Esriptures - simbols, paraules, poders”, entre 12 de junho de 2015 e 31 de janeiro de 2016.

<sup>197</sup> Tive alguns contatos e conversas com Pep Fornés no Museu Etnològic ao longo da pesquisa de campo, e realizei entrevista no MEB em 10 de fevereiro de 2016.

*Ikunde - Barcelona, metrópoli colonial*<sup>198</sup> foi inaugurada em 10 de junho de 2016, com previsão de encerramento em 5 de fevereiro de 2017. A exposição trata de um parque construído na Guiné Equatorial (à época Guiné Espanhola) em 1959 pela Prefeitura de Barcelona, chamado de centro de experimentação e aclimação. Aborda também as relações entre a Catalunha e a região centro-africana através da exploração comercial de cacau, café e madeira, e a presença dos missionários catalães para a evangelização da população local. Impulsionado por personagens importantes da cidade, dentre eles August Panyella, fundador do Museo Etnológico de Barcelona<sup>199</sup>, o parque Ikunde forneceu boa parte dos fundos zoológicos, etnológicos, arqueológicos e botânicos da Prefeitura da cidade (MCM, 2016).

A exposição temporária surge como uma clara intervenção e produção de contraste em relação às abordagens da exposição permanente. O temor dos criadores do MCM esteve justamente nestes indícios de que Fornés pretendia desmontar o trabalho realizado, com anuência da nova Prefeitura que o indicou como diretor de ambas as instituições.

De volta às salas da exposição de longa duração, ainda no segundo andar inicia-se a mostra da Ásia, com várias e espaçosas salas que terminam no terceiro pavimento do edifício. Da Austrália, o passo seguinte dado em direção à Ásia apresenta os objetos da coleção de Filipinas. Conforme abordado<sup>200</sup>, a estreita relação da Espanha com as Ilhas Filipinas ao longo de três séculos de colonização propiciou um vínculo profundo que se estende aos dias de hoje com a presença de imigrantes desta região nas cidades espanholas. Através das grandes exposições dedicadas a esta região em fins do século XIX, em 1887 em Madrid e 1888 em Barcelona, aos moldes das exposições universais que se propagaram na Europa na ocasião, colecionadores públicos e privados adquiriam grande parte dos objetos que hoje são expostos no país, tornando-se um tema muito pesquisado desde então.

A curadoria da coleção da Ásia orienta-se por uma proposta que se aproxima da produção material ligada às religiões. São esculturas budistas e hindus em suas apropriações nas diversas regiões do continente, com especial destaque aos períodos em que foram produzidas, o que forma um percurso da expansão das práticas religiosas ao longo dos séculos. Destaca-se um dado curioso da semelhança desta opção de recorte temático com a Sala de Religiones Orientales do Museo Nacional de Antropología de Madrid. Diferente do MCM, o museu madrileno exhibe também objetos do mundo islâmico. Chamo a atenção para a

---

<sup>198</sup> Curadoria de Andrés Antebi, Pablo González Morandi, Alberto López Bargados e Eloy Martín Corrales.

<sup>199</sup> Ver capítulo 4.

<sup>200</sup> Ver capítulos 1 e 2.

lacuna de objetos do Islã em Barcelona pois esta crítica também atingiu o museu, acusado de excluir os “mouros” das exposições, numa referência depreciativa da forma como alguns espanhóis nomeiam estas populações. Responsabilizando o museu por sua suposta classificação como “arte menor”, e portanto excluída da exposição, a crítica levantava também uma segunda hipótese. Temia-se que o objetivo maior fosse a negação do conflito, numa alusão à resistência por parte de alguns segmentos da população espanhola às memórias do vínculo que os une aos que ocuparam seu atual território por mais de mil anos.

A parte final da sala de exposições do continente asiático é exibida no terceiro andar, com a importante coleção japonesa que a cidade possui através do Museo Etnológico. Ricard Bru, especialista em arte japonesa e curador responsável pela coleção da Ásia no museu, exaltou a “qualidade” dos objetos originários do MEB. A formação desta coleção pública foi influenciada pelo olhar de Eduard Serra, que havia vivido por uma década no Japão e acompanhou Albert Folch nas expedições.

Questionado sobre a polêmica da classificação de objetos “antropológicos” como “obras de arte”, Bru argumentou em entrevista como a apresentação proposta pelo museu poderia ser uma porta de entrada para a expansão do conhecimento sobre essas populações. Considerando o tratamento adotado como mais aproximado de um cruzamento de perspectivas interdisciplinares como ética, estética, filosofia, religião e também antropologia, a abordagem artística seria uma forma complementar de tratar a cultura material destes povos, destacando sua diversidade.

Citou a decisão de buscar especialistas estrangeiros para análise, avaliação e composição dos “contextos” informados pelo museu como o reflexo de um problema da cidade, pois Barcelona não contaria com pessoas que entendam e valorizem este segmento do estudo da cultura material. Em sua opinião, este fato resultava em transtornos práticos para a cidade a serem solucionados, como por exemplo a constatação de que Barcelona não dispunha de um espaço onde se “explicasse” temas importantes como o budismo, de qualquer ponto de vista que se escolhesse.

Bru defende a opção feita compreendendo que o que se exhibe não é “estética pela estética” ou um museu de peças caras. Afirma que havia o desejo de apresentar determinado discurso, e dentre as peças que tinham disponíveis escolheram as de “alta qualidade”: com melhor acabamento, mais detalhes, mais trabalhada, em melhor estado de conservação. Cita o

exemplo da “cucharita de bambu”<sup>201</sup>, exibida junto aos utensílios da Cerimônia do Chá japonesa. Este objeto expressaria uma vontade estética ressaltando os aspectos mais simples e mais refinados ao mesmo tempo, como uma aproximação à vida cotidiana. Portanto, dentre objetos melhor avaliados pelo mercado de arte haveria também outros bastante simples.

A exposição permanente tem finalmente a Sala de América, exibindo o curioso recorte temporal determinado pela chegada dos europeus ao continente. Os objetos expostos correspondem a variados períodos pré-colombianos, distanciados no espaço, com peças que vão do México ao Peru, e no tempo, com intervalos que chegam a mil anos. Todos agrupados num ambiente onde a materialidade conferida pela cerâmica e pedras suscitam uma unidade entre a produção material dos povos americanos.

Durante as entrevistas realizadas com os profissionais ligados à criação do Museo de las Culturas del Mundo, um argumento recorrente para as ausências, lacunas e opções questionadas pelos críticos foi a oferta disponível. Os especialistas e demais profissionais envolvidos foram uníssonos em afirmar que muitas vezes não foi possível atender uma ou outra expectativa pois os objetos correspondentes simplesmente não existiam na coleção Folch e no Museo Etnológico. No caso das últimas salas do continente asiático, Ricard Bru comentou alguns exemplos que considerava imprescindível apresentar, mas que infelizmente não havia bons exemplares na coleção. A solução adotada, como no caso da China, teria sido manter um ou outro objeto, considerando a importância da região para a história da arte, e aguardar até que o museu pudesse suprir esta deficiência com a aquisição de peças ou doação por parte de algum colecionador privado.

Partindo desta argumentação, torna-se necessário tratar da catalogação dos objetos expostos no museu, e analisar de que modo a instituição atendeu às suas próprias demandas narrativas. Grande parte dos objetos expostos pelo Museo de las Culturas del Mundo é originária das citadas coleções pública e privada, do Museo Etnológico e da família Folch. Pontualmente, o museu traz objetos de outras coleções.

Nas primeiras visitas de campo realizadas em setembro de 2015, ainda não havia se tornado pública a decisão governamental de unificar o Museo Etnológico e o “de culturas” como instituições complementares com duas sedes. O primeiro indicativo desta possibilidade, possivelmente previsto seu desdobramento futuro ainda na gestão anterior, seria o registro

---

<sup>201</sup> “Cuchara para el té”, número de registro: MEB 87-684. Disponível em: <<http://cataleg.museuculturesmon.bcn.cat/detall/asia/H503726/?lang=es>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

patrimonial indicado nos objetos. A maioria das peças possui a referência “MEB” seguida de numeração, ou “MEB CF”, indicando Museu Etnològic de Barcelona Col.lecció Folch.

Outro indicativo de que os museus estavam mais associados do que anunciavam na ocasião era a aparente ausência de espaços internos de trabalho no MCM que, além de áreas administrativas, não conta com reserva técnica e locais destinados à conservação, preservação e restauração. Tampouco possui biblioteca ou centro de documentação para pesquisadores<sup>202</sup>. Com o avanço do trabalho de campo soube que, de fato, a maioria desses serviços e tarefas existem apenas no MEB, servindo a ambos os museus.

Na Sala de América, a identificação das coleções exibidas diferencia-se das demais pela farta presença de uma terceira coleção no museu. Jordi Clos, empresário do ramo hoteleiro e fundador do Museu Egípcio de Barcelona, é o colecionador que responde por este empréstimo de objetos ao museu. Para a composição do MCM, a Fundación Arqueológica Jordi Clos autorizou a cessão por cinco anos de cerca de trinta e sete peças de sua coleção, a maioria pré-colombiana. Isso explica a curiosa presença de uma única vitrine com uma imagem egípcia exposta no térreo, ao lado da bilheteria do museu, onde se pode comprar entradas conjuntas ao MCM e ao Museo Egípcio com preço reduzido, quando não há qualquer outra menção ao Egito nas exposições. A parceria com Jordi Closs, portanto, encerrou a lacuna de obras pré-colombianas que compunha o projeto da Sala de América.

### 5.3 - “LOS ETNOCÉNTRICOS SON ELLOS”

Apresentado o Museo de las Culturas del Mundo, seus espaços internos e externos, e os principais pontos observados durante a pesquisa de campo sobre a forma de expor os objetos, recuperar alguns pontos das acusações e defesas proferidas pelos personagens envolvidos nesta polêmica ajuda a pensar os parâmetros aos quais a antropologia contemporânea tem se dedicado.

De entrada, ressalta-se a eloquência dos debates sobre arte e estética nos estudos antropológicos recentes. Do reconhecimento deste como um dos assuntos-chave da antropologia contemporânea (INGOLD, 1996) às disputas que defendem pontos de vista divergentes sobre a percepção estética dos povos desvinculados da tradição ocidental (WEINER, 1994; GELL, 1998). Ainda que o museu não seja o único espaço a abrigar esta

---

<sup>202</sup> Nos primeiros meses de 2016, o trabalho de montagem de uma biblioteca no MCM estava sendo organizado pelos funcionários do MEB.

discussão, ocupa posição singular para a análise, uma vez que suas proposições permitem observar na prática o funcionamento das categorias atribuídas. Nesse sentido, os argumentos entorno da criação do Musée du quai Branly em Paris ajudam a pensar sobre a disposição dos atores encontrada em Barcelona, mesmo porque o museu francês foi tomado como referência pelos colaboradores do Museo de las Culturas del Mundo.

O “diálogo das culturas” divulgado pelo Musée du quai Branly a partir de sua inauguração em 2006 foi comentado por intelectuais franceses e estrangeiros, desde a afirmação do então presidente da república Jacques Chirac sobre a “reparação simbólica de uma injustiça histórica” (L’ESTOILE, 2007). Transportar os objetos dos museus com “passado colonial”, como o Musée de l’Homme e o Musée des Arts Africains et Océaniens, a uma nova instituição dedicada às “artes primeiras”, simbolizava a requalificação da produção material extraeuropeia, e, em menor proporção, destas populações. Substituir o termo “arte primitiva” por uma nova denominação cunhada marcava o intuito de elevar a categoria e reconfigurar a representação cultural nos museus (PRICE, 2007). Tornou arte, o objeto deixava de ser “simplesmente” etnográfico, nas palavras do então ministro da cultura francês (L’ESTOILE, 2007, p.342), e ocupava posição hierárquica superior à que poderia alçar em museus de ciência e “de sociedade” (L’ESTOILE, 2007).

Nesta ocasião, o jornal *The New York Times* comentou a abertura do museu e deixou duas perguntas a seus leitores: além da bonita vitrine que ganharam em Paris, o que teriam em comum imagens Maias pré-colombianas e máscaras africanas do século XIX? Seguida da pergunta ressonante na Catalunha sobre a pertinência da exibição artística de objetos que não foram criados a partir desta premissa (RIDING, 2006). As respostas às acusações durante o processo de formulação do museu, da abertura do Pavillon des Sessions no Musée du Louvre em 2002 à definitiva inauguração no quai Branly, passaram por posicionar a proposta a partir do diferencial entre as experiências produzidas por outros países europeus a respeito do legado colonial e os impactos atuais de sua história.

Hervé Juvin (2007) comenta a negativa de Jacques Chirac de vincular a França à celebração dos quinhentos anos da conquista colonial promovida pela Espanha em 1992, enquanto à sua maneira, construiu um museu para exibição de despojos daqueles que seu país ajudou a destruir. Neste primeiro momento de grandes críticas, James Clifford (2007) comentava que só o tempo diria o que o Musée du quai Branly se tornaria, e como seu ambicioso programa de fato funcionaria. Passados dez anos, as opiniões sobre se “deu certo”

permanecem relativas, muito embora sua influência no mundo dos museus permaneça viva, a considerar sua importância em Barcelona.

Na Catalunha, o Museo de las Culturas del Mundo e o Museo Etnológico também enfrentaram críticas agressivas, embora apenas localmente. O debate na capital definiu a polaridade ocupada por ambos os museus, que agregaram campos disciplinares diferentes, opondo-se sobre as escolhas de uma e outra proposta museográfica. Evidentemente, não se tratou de um conjunto organizado corporativamente onde não há dissidências de opiniões ou *nuances* em cada uma delas. Entretanto, é notável como a controvérsia conceitual e política chegou ao ponto de envolver pessoalmente profissionais que se indispuseram diante dos problemas enfrentados.

Durante as entrevistas e observações de campo, era possível notar que as disputas seguiam em curso e que os principais envolvidos ainda percorriam os museus e seus círculos de relações ocupando posições no debate. Esta foi inclusive uma das dificuldades de acesso a pessoas e opiniões. Enquanto alguns interlocutores afirmavam com bastante clareza seus pontos de vista e convicções divergentes, outros mostraram-se mais comedidos e receosos em citar nomes e acontecimentos. Tornou-se notório o momento particular da realização da pesquisa, em que uma parte das questões já havia sido posta no debate e refletida no resultado prático das montagens inauguradas por ambos os museus, embora todos esperassem desdobramentos futuros.

De todo modo, os colaboradores do museu pareciam conhecer os desafios da proposição que conduziam e as possíveis críticas que a acompanha. A própria referência ao Musèe du quai Branly torna-se um indício, considerando-o como uma inspiração mesmo após os julgamentos sofridos. A museógrafa responsável à época, no entanto, pondera sobre a perspectiva de atribuir aos objetos elementos reconhecíveis ao mundo da arte ocidental, ainda que estes nunca tenham sido concebidos a partir destes parâmetros:

[...] en algunos casos son objetos, en otros obras de arte, pero esta claro que la mayoría de lo que estamos exponiendo, la mayoría, no todas, no fueron creadas como obras arte, con esta intención artística. Sino que evidentemente tienen un resultado artístico, pero muchos de ellos fueron creados para cumplir con otros objetivos. Y quedaron lo mas bonitos posibles, esto esta claro (Carme Clusellas, em entrevista concedida a autora em 11 fev. 2016).

Justamente esta atribuição do belo aos objetos como eixo estruturante da exposição de longa permanência suscitou a indignação dos pesquisadores locais das “culturas”. Os

antropólogos acusaram os historiadores da arte e demais profissionais envolvidos na criação do museu de “etnocêntricos” por atribuírem caráter estético, ao modo ocidental, às produções concebidas em contextos culturais complexos, envolvendo dimensões sociais ignoradas. Reconhecidos antropólogos locais, como Llorenç Prats, foram aos jornais denunciar o plano do MCM:

El Museu de les Cultures no será etnológico ni antropológico, sino artístico. Priorizará el valor estético de piezas. Es de un etnocentrismo total, una operación de colonialismo simbólico, una mirada occidental que no evaluará la importancia real de cada objeto (declaração do antropólogo Llorenç Prats ao jornal El Periódico, 2 de dezembro de 2014).

Já os historiadores da arte acusaram os antropólogos de “etnocêntricos” por negarem a capacidade estética e artística dos outros povos do mundo. Entenderam que os antropólogos sobrepõem a cultura europeia às demais por excluir a possibilidade de um grupo cultural produzir arte. Defendem-se afirmando que o MCM, apesar de optar pela exibição de arte de outras culturas, não ignora seu significado contextual e oferece uma quantidade bastante grande de material de consulta disponível em várias linguagens aos visitantes em cada sala. Enfatizam o quanto trabalharam com os maiores especialistas do mundo sobre aqueles objetos para que a informação transmitida fosse precisa e coerente com o modo de vida da população de onde a peça é originária. Afirmaram ainda que o fato de olharem de forma artística para estes objetos significa tratá-los como arte assim como uma pintura renascentista ou outra obra de arte da tradição ocidental.

Partindo das conversas informais e entrevistas realizadas em campo, identifico “etnocentrismo” como categoria de acusação empregada por ambos os lados da disputa. Ser “etnocêntrico”, portanto, era um problema. Ninguém se considerava como tal e todos assim acusavam seus adversários, argumentando dentro de seus campos conceituais. Junto à esta categoria, meus interlocutores também empregavam “eurocentrismo” como sinônimo, produzindo certa equivalência entre os termos.

Desdobrando esta perspectiva, entendemos que havia uma grave acusação sendo feita, baseada na ideia de que não se deve ter uma posição eurocentrada e que, portanto, o mais adequado seria considerar o ponto de vista de outras culturas como legítimo e tão válido quanto o dos europeus. Nesse sentido, parece então haver um acordo de que os museus não devem ser “etnocêntricos”, ou seja, não devem privilegiar a visão europeia/ocidental em detrimento dos olhares, filosofias e modos de pensar de outras populações do mundo. Levando essa conclusão mais adiante, entendemos que ambos os lados do debate estavam de

acordo de que as estratégias que enfatizam a suposta supremacia da visão europeia devem ser revisadas, e que portanto, museus e coleções que adotem posturas semelhantes deveriam ser atualizados. Encontramos um ponto em comum, ainda que sua qualificação e interpretação indisponham os lados da contenda.

Els Lagrou (2003; 2009) explora a dimensão conflitiva no campo da antropologia entre as considerações sobre a “estética dos outros”, evidenciando o esforço da disciplina em repensar seus próprios parâmetros de análise, frente à presença do campo das artes como interlocutor. A autora toma como premissa o paradoxo de tratar de um tema sobre o qual os “outros” não partilham das mesmas bases, e não possuem palavra ou conceito plenamente equivalentes (LAGROU, 2009). Apresenta o panorama das discussões na antropologia, posicionando os pesquisadores sobre a aplicação da noção de estética como categoria transcultural. De um modo breve, identifica os que interpretam a eficácia e os resultados práticos da arte em seu local de produção, em vez de sua estrita contemplação (GELL, 1993, 1998, 2001; OVERING; GOW, 1994); e os que posicionam-se pela aplicação irrestrita do conceito de arte aos demais povos do mundo, tal qual aplicada ao ocidente (SEVERI, 1992; MORPHY; COOTE, 1994).

Dentre os principais expoentes da primeira corrente de análise, Alfred Gell produziu interpretações que levam a antropologia da arte a inovadoras considerações sobre seu campo de estudos, ou mesmo à conclusão de que ele de fato não existe (WEINER, 1994). Inicia por afastar a ideia de beleza do debate, mesmo porque a própria arte contemporânea já não a toma como eixo central de seus trabalhos (LAGROU, 2003). Lagrou aponta as críticas recentes que se sucederam ao trabalho do autor (LAYTON, 2003), mas enfatiza sua proposta de analisar a estética como fenômeno social, e não separar *a priori* arte da instrumentalidade, pensando por exemplo na eficácia dos objetos decorados, como a proa da canoa do Kula nas Ilhas Trobriand.

Por outro lado, nas discussões da Universidade de Manchester em 1993, editado por James Weiner (1994), Howard Morphy e Jeremy Coote se opuseram a Joanna Overing e Peter Gow, mais alinhados ao pensamento de Gell. Apesar de terem saído “derrotados” do debate, reafirmaram a reação a estímulos sensíveis e sua apreciação qualitativa como características essencialmente humanas, em qualquer sociedade e a qualquer tempo. Com isso propunham sustentar a possibilidade comparativa da noção de estética entre as culturas.

O impasse entre as abordagens está longe de ser concluído, e casos como o ocorrido no Museo de las Culturas del Mundo demonstram como os conflitos se reestruturam sob

novas bases empíricas. Nesta pesquisa de campo, a variedade de abordagens de ambos os lados da disputa indica ainda os matizes dos argumentos, confundindo acusações e respostas. Os colaboradores do museu pareciam não aceitar que a antropologia impusesse sua visão restritiva de estética, limitada à produção de arte ocidental. Parecia óbvio que os objetos expostos seriam arte, tanto na interpretação europeia e na intenção de Albert Folch ao colecioná-los, quanto na própria concepção local “não ocidental”.

Retornando a Els Lagrou, a autora identifica um dos pontos cruciais da controvérsia:

Se a antropologia se define como disciplina não valorativa por excelência, desconfiando de qualquer juízo de valor com pretensões universalistas, a estética lida por definição com valores e distinção desde o momento em que define seu objeto: arte é aquele objeto que responde a determinados critérios mínimos que permitem que ele seja distinguido de outros objetos não produzidos com este fim. E esta foi a razão pela qual a abordagem estética na antropologia da arte foi atacada de forma tão veemente por defensores de uma nova antropologia da arte, como Gell (LAGROU, 2003, p.108).

Outro ponto do argumento em Barcelona tratou da maneira escolhida pelo museu para apresentar estes objetos. Sally Price (2000) aponta questões importantes para a reflexão sobre a distinção entre a forma de sua apresentação nos museus de arte e nos museus etnográficos. Enfatiza a prioridade dada à experiência “sensório-emocional” da fruição artística conforme experimentada pelo ocidente, em que as explicações podem atrapalhar e destacar o significado no primeiro plano, que nesta perspectiva deveria ser ocupado pela obra em si, enquanto os objetos chamados “etnográficos” são trabalhados na esfera “cognitivo-educacional”, contextualizados e repletos de informações técnicas, sociais e religiosas, a maioria das vezes elaborada por especialistas. Nesta linha, antes de tudo, a estética não fala por si mesma, ainda que estas qualidades possam ser também transmitidas.

Ao olharmos para objetos de arte com tipos de “identidades” perceptivelmente diferentes, detectamos uma tendência na qual o valor percebido (uma combinação de fama artística e avaliação financeira) é inversamente proporcional à quantidade de detalhes nos textos que os acompanham. Um “objeto etnográfico”, no caso de museus antropológicos, em regra abarrotados, é tipicamente explicado através de um texto extenso que objetiva iniciar o público no esoterismo de sua produção, uso, papel na sociedade e significado religioso (PRICE, 2000, p.122).

Parece curioso perceber o quanto há de diferença percebida ao entrar num museu de arte e num museu de antropologia. Ainda que neste ponto as definições da autora sejam bastante estritas quanto à experiência espacial que proporcionam, e que vem sendo

sistematicamente transformada, nota-se a utilização de convenções (BECKER, 1977) que situam os visitantes num ou noutro modo de desfrute do ambiente. Algo como uma tentativa de conduzi-los para um determinado tipo de aproveitamento do encontro com os objetos.

Se essa percepção da diferença entre museus condiciona expectativas por parte dos visitantes, leigos ou especialistas, algumas brincadeiras feitas por curadores e artistas trabalham pela subversão e questionamento destes parâmetros, expondo sua pretensa rigidez. Em 2015, o Museo Nacional de Antropología de Madrid produziu uma pequena interferência em uma de suas salas que suscitou observações de campo sobre como se entende a promessa que a instituição entrega ao apresentar-se de um ou outro modo.

“La Sirena del Tormes (*Hydropithecus tormelensis*)” foi montada temporariamente<sup>203</sup> na Sala de los Orígenes del Museo, que cenografa o gabinete de curiosidades do Dr. Velasco, fundador da instituição no fim do século XIX<sup>204</sup>. Tratava-se de uma caixa de madeira coberta por paredes de vidro, posicionada entre as vitrines de esqueletos humanos e a estátua do gigante Agustín, com seus 2,35m de altura. Cercada pelos crânios e partes de corpos humanos e animais da coleção do fundador, a caixa era coberta por areia onde guardava as ossadas fósseis de uma sereia.

Plenamente integrada ao ambiente da sala, a pequena exposição temporária exibia ainda grandes fotografias das margens do Rio Tormes, no Cerro de San Vicente em Salamanca<sup>205</sup>, onde as escavações teriam sido realizadas nos anos 1950. Trazia ainda informações técnicas não só coerentes com o que expunha, como coerentes com o modo de apresentar os objetos nesta sala. A caixa de madeira e vidro, suporte típico dos museus de antropologia da virada do século XIX para o século XX, fundia-se às demais do gabinete de curiosidades, e o material exposto tampouco destacava-se como “obra de arte”. Assim, os visitantes aproximavam-se, olhavam o fóssil da sereia, liam os textos disponíveis e pareciam não perceber de imediato o absurdo da proposição. Quando se davam conta, sorriam.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Entre 11 de dezembro de 2015 e 27 de março de 2016.

<sup>204</sup> Ver capítulo 2.

<sup>205</sup> Conhecido sítio arqueológico da região.

<sup>206</sup> No Brasil algumas experiências semelhantes já foram exibidas. Uma delas no Centro de Arte Contemporânea Inhotim (2014), onde o artista Dominik Lang exibiu “Sleeping City”: esculturas produzidas por seu pai sob suportes “etnográficos”, como as caixas e estantes de madeira e vidro.

Fotografia 39 – “La Sirena de Tormes”, de Joan Fontcuberta, no MNA de Madrid



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

Fotografia 40 – Imagem da obra de arte na Sala de los Origenes del Museo



Fonte: acervo pessoal da autora, 2015.

De todo modo, um dos maiores incômodos observados em Barcelona em relação ao novo museu refere-se ao silêncio quanto às idiossincrasias próprias dos objetos e “contextos” que expõem. Ao não tratar dos assuntos mais controversos e reconhecer o debate entorno da coleção que detém, o museu assumiu postura harmônica sobre todo o processo que o envolveu: da trajetória dos colecionistas passando por países em situações de colonização, até a linguagem adotada nas salas. O totem eletrônico sobre o “movimento Mingei” japonês, de finais dos anos 1920, é o único a reconhecer perspectivas diferentes sobre o mundo da arte, divergentes da tradição europeia, explicando que a diferenciação entre “belas artes” e “artes decorativas” como conhecida no ocidente não alcançou o Japão até o princípio do período Meiji (1868-1912)<sup>207</sup>.

O último grande argumento empregado nos debates em torno do museu tratava da apresentação estética dos objetos também em seus contextos de origem:

Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal, como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como “arte”? (LAGROU, 2009, p.13).

Ricard Bru, curador da Sala de Ásia, parte da aproximação a este princípio para questionar a crítica dirigida ao museu, afirmando que nos locais de origem das peças, elas são também de alguma forma apresentadas esteticamente. Ainda que Bru se refira a exposições em museus e galerias locais, podemos tomar sua afirmação no sentido mais amplo trabalhado por Shirley Campbell (2010), expandindo a noção de apresentação às maneiras de tratar o objeto produzido, seja em trocas comerciais, seja nas relações sociais internas ao grupo. A autora identifica o que chama de “julgamento estético” por parte dos seus pesquisados em Vakuta, nas Ilhas Trobriand. Esta percepção sensorial impulsiona as pessoas a opinar publicamente não apenas quanto à utilidade de um objeto, mas sobre seus critérios de beleza. No exemplo citado pela autora, que construiu a seu modo uma gargantilha de miçangas rejeitada pelos seus interlocutores, as críticas foram tanto sobre as convenções do ordenamento de cores realizado por ela para aquele tipo objeto, quanto por uma ideia sobre a relação entre as cores utilizadas.

---

<sup>207</sup> Museo de las Culturas del Mundo, totem eletrônico, Sala 23.

Seguindo esta consideração, a afirmação de Bru tomaria então a possibilidade de explorar esteticamente os objetos num museu europeu uma vez que os próprios produtores os fabricaram sob esta perspectiva. Daí a crítica dos antropólogos locais se divide em dois argumentos: o primeiro de que determinados objetos, ainda que possam ser “julgados” esteticamente em seus locais de origem, foram produzidos para serem *usados* em rituais, cerimônias, etc., e não para serem *exibidos* e apreciados (BELTING, 2011). O segundo argumento trata do enquadramento da “arte do outro”, se assim considerada, na filosofia do colonizador, o que significa criticar a apropriação ocidental de tradições extraeuropeias ao exibi-las num museu como o MCM.

O ponto em suspenso seria questionar de que modo o Museo de las Culturas del Mundo utiliza-se da noção estética do “outro” na composição da exposição que oferece em Barcelona. Num exercício de repensar o museu através dessa afirmação, como seriam reorganizadas as classificações atribuídas aos conjuntos de objetos exibidos? Pois se a proposta fosse considerar a dimensão estética ao modo dos produtores dos objetos, e não ao modo europeu, cada agrupamento de peças traria interpretações e desdobramentos variados, que possivelmente manteriam pouco diálogo como a museografia apresentada atualmente. Articulado a sugestão de Sally Price (2010), antes de tudo seria necessário consultar os produtores destas obras sobre suas formas de conceber, avaliar e apropriar-se de seus objetos, seus modos de sentir e “julgar” esteticamente o que fabricam. Esta, de fato, emerge como uma lacuna nos debates sobre o modo de apresentação das coleções em um e outro museu, independente do lado da disputa através do qual se queira olhar.

Os envolvidos no projeto do Museo de las Culturas del Mundo com os quais conversei pareciam ter claro os riscos da abordagem que pretendiam, ainda que tenham sido surpreendidos pela dimensão que as críticas tomaram. Com isso quero sugerir que, com maior ou menor profundidade e perspectivas diversas, conheciam o debate acerca dos objetos de coleções não europeias em sua dimensão artística, exibidas nos museus. Alguns como Carme Clusellas a tomavam cautelosamente, outros como Elena Martínez tinham plenamente assentada a convicção de considerá-las como arte, dentro de seu espectro de trabalho. Talvez devido à formação e trajetória individual de cada colaborador, os posicionamentos variem entre considerar mais ou menos problemática a proposição, assim como variaram as abordagens sobre os relatos propostos a partir das coleções para cada continente sob responsabilidade dos especialistas.

### 5.3.1 - “Culturas” inventadas

A separação entre arte e artefato e as consequentes acusações entre o mundo da arte e da antropologia já percorreram um longo caminho, e experimentaram em Barcelona mais um episódio da disputa por fazer valer perspectivas distintas.

Seguindo a cultura como invenção e a antropologia sendo o estudo do homem como se existisse cultura (WAGNER, 2010), Gonçalves (2007) destaca o trabalho do antropólogo em “objetificar” a experiência humana, dando a inteligibilidade necessária à compreensão ocidental. Os debates que se seguiram à antropologia interpretativa (GEERTZ, 1997) deslocam a pergunta sobre a natureza da cultura em si, e focam nos seus usos e efeitos:

A sugestão é de que a cultura é menos um objeto dado empiricamente ou construído teoricamente do que um vazio diversamente e obsessivamente preenchido por diversas metáforas. E as concepções de cultura, menos uma descoberta do que férteis pontos de vista (GONÇALVES, 2007, p.247).

Esta reflexão inspira as considerações acerca das divergências entre antropólogos e historiadores da arte na Catalunha no que se refere aos usos e apropriações de coleções de objetos “extraeuropeus”. Os primeiros encontram-se numa encruzilhada por terem levado ao museu de arte produções externas à tradição ocidental, tendo-as ainda analisado sob este viés interpretativo. Posicionaram-se, portanto, entre antropólogos contrários à apropriação estética de um universo alheio à filosofia da arte europeia, exigindo prioridade a seu lugar de fala como representantes legítimos de um mundo pós-colonial; e entre seus próprios colegas historiadores da arte, renunciando à admissão de um “artefato” como “arte” (VOGEL, 1989; DANTO, 1989; GELL, 2001).

Mais que chegar a uma conclusão sobre o valor intrínseco das peças, se “arte” ou “antropologia”, a controvérsia oferece boa oportunidade para pensar categorias e concepções que estão em jogo no processo de atualização do papel dos museus e coleções concebidos em contextos coloniais. Seguindo a sugestão de Wagner (2010) e Gonçalves (2007), talvez a disputa tenha trazido à luz a necessidade de repensar as oposições fora de uma busca obsessiva por sua definição estrita. Como a antropologia passou parte do século XIX e todo o século XX dedicada a identificar e compreender a cultura, e encerrou o século repensando seu papel criativo de inventor, o mundo da arte parece ter dado sua contribuição ao preenchimento deste conceito com mais um ponto de vista.

Exibir objetos “etnográficos” como obras de arte tem tornado-se uma das opções adotadas por museus com acervos “coloniais”. Quando disposto a refletir sobre suas contradições, o museu se abre a novas perspectivas trazidas pelos questionamentos de sua proposta, revalidando sua função social de “zona de contato” (CLIFFORD, 1991) na medida em que toma para si a tarefa de acolher pontos de vista variados, contra e a favor, seja de pesquisadores e colecionadores, seja das populações produtoras dos objetos.

Quando a cultura é interpretada a partir dos preceitos da estética, na perspectiva de ser uma dimensão presente em toda e qualquer sociedade humana, torna-se tema bastante polêmico entre antropólogos, passível de contestação (WEINER, 1994; INGOLD, 1996; GELL, 2001). No entanto, se a antropologia da qual se parte seja aquela que busca revisar suas próprias bases a partir do marco comum da descolonização (CLIFFORD, 2008; SPERBER, 1981), talvez não seja tão estranho considerar outros campos analíticos como parte da rede de inventores que segue a interminável conversa da construção do conhecimento (GONÇALVES, 2007).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira visita que realizei no Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona, em setembro de 2015, um acontecimento curioso chamou minha atenção. Ao sair do museu, dirigindo-me à rua, parei algum tempo na porta de entrada, diante da fila de turistas de todas as partes do mundo que esperavam seu horário de acesso ao Museo Picasso. Havia uma quantidade enorme de pessoas caminhando por ali, como é habitual no Born. De uma das ruas laterais, saíram dois jovens africanos em suas patinetes motorizadas (*air board*), piscando luzes e tocando música. Os dois vinham contentes conversando pelo lado direito da estreita rua. Do lado esquerdo, vinha um jovem espanhol sozinho e a pé, carregando sacolas de mercado. Os três cruzaram-se na minha frente. Os meninos da patinete desviavam dos passantes com muita agilidade, mas o espanhol entendeu que ali não era o local mais adequado para aquela prática e gritou com os dois. A confusão se armou. O espanhol dizia que eles não poderiam andar de *air bord* naquela rua estreita e movimentada, e os meninos (falando castelhano com alguma dificuldade) responderam que o outro bem sabia que não havia qualquer lei que os impedisse. O fato durou poucos minutos, mas o suficiente para os turistas se aproximarem para ver e comentar em idiomas variados o ocorrido. Diante da cena pensei: parece que por aqui as culturas do mundo estão do lado de fora do museu.

Esta pesquisa buscou reunir análises a partir das observações nas duas maiores cidades da Espanha, e em seus principais museus de antropologia. A experiência de estar presente e acompanhar os desafios enfrentados pelas instituições ampliou o espectro sobre as condições as quais os museus se encontram, e como se organizam para responder às demandas que recebem. Se tudo teve início no estranhamento das abordagens sobre os “outros” e sobre a apropriação local das teorias antropológicas em museus, a etnografia permitiu conhecer as opções e os pontos de partida dos profissionais envolvidos. Da crítica inicial compartilhada com muitos visitantes, passamos às concepções locais sobre museus “etnológicos” e “de culturas” e de que modo entendem dialogar com o mundo contemporâneo.

Os capítulos pretenderam demonstrar o movimento de mudança promovido pelas instituições. Cada uma a seu modo respondendo às coleções e aos objetos na proporção em que empenham-se em corresponder às expectativas de seu campo de interlocução. Expondo suas coleções de maneiras muito diferentes, a natureza dos objetos e a forma como foram coletados talvez sejam as principais afinidades entre elas. Muito embora as categorizações subsequentes as afastem progressivamente.

Ao longo da pesquisa de campo tornaram-se notórios os temas de maior ênfase nos museus analisados. Sua identificação se deu a partir das observações realizadas nas galerias de exposições, mas também através das entrevistas, matérias em jornais e conversas com visitantes. São salas, objetos e categorias repetidamente citados, que foram aqui tomados como recortes metodológicos de apresentação das estratégias das instituições para narrar histórias através das coleções.

A Sala de los Orígenes no Museo Nacional de Antropología de Madrid aparece representada em grande parte dos desenhos produzidos e pendurados no *hall* de entrada pelas crianças. Os profissionais responsáveis pelas visitas guiadas também a tomam como ponto de partida, um modo de apresentar aos visitantes o que o museu é e como se constituiu. Já em Barcelona, no Museo Etnológico, o impacto da memória, a emoção de reencontrar objetos há muito desaparecidos da vida cotidiana e a possibilidade de tocá-los, funcionou como base para pensar os desafios enfrentados. Ainda que a intenção da montagem nem sempre produza as reações esperadas por parte dos visitantes, a recorrência de alguns objetos nos comentários chamaram a atenção para as lembranças e os esquecimentos presentes. E no Museo de las Culturas del Mundo, em decorrência das classificações artísticas e estéticas terem se tornado acusações, sendo inclusive assim assumidas por seus colaboradores ao defenderem-se dos ataques, converteram-se no eixo central para a análise.

Parto do pressuposto de que no tempo da pesquisa os museus atravessavam processos de renovação de suas concepções ou construção de novas narrativas. E que esses processos, além de responderem localmente, fazem parte de um conjunto mais amplo de questionamentos sobre o futuro dos museus de antropologia para o século XXI. Tornou-se claro que a rede de relações às quais os museus estudados pertencem influencia nas decisões a respeito de sua montagem, da programação que oferecem ao público e no modo como reagem, defendendo-se ou protegendo-se das críticas recebidas.

Entretanto, analisando o material de campo coletado, algumas ausências e lacunas aos poucos saltaram aos olhos. Por exemplo, não tive a oportunidade de acompanhar movimentos de reivindicação formal de patrimônios ou de narrativas nos museus pesquisados. Inicialmente, tratei este dado como um fato: não tendo ocorrido em campo não seria objeto de minha análise. Concentrei-me em refletir sobre a perspectiva dos profissionais envolvidos e entender seu campo de interlocução.

Investigando então estas redes, as disciplinas envolvidas, os personagens e suas áreas profissionais, me dei conta de que dentre seus interlocutores não estavam as populações

apresentadas e representadas pelos objetos. Inclusive no que diz respeito aos próprios espanhóis e catalães. Quando muito, deparei-me com representações formalizadas, como embaixadas e universidades estrangeiras. Convictos de suas posições conciliadoras em termos de revisão histórica, os especialistas envolvidos tornaram-se as vozes críticas do “etnocentrismo”, categoria que explicitamente motivou os debates em Barcelona, e implicitamente em Madrid. No entanto, não parecia haver movimentos no sentido de pensar o museu considerando a contestação do conhecimento produzido no ocidente (SLEEPER-SMITH, 2009), e de aproximação entre pesquisados e pesquisadores. Ainda que experiências pontuais possam tornar-se argumento de defesa neste sentido<sup>208</sup>, a presença dos “nativos” produtores dos objetos parecia mais alegórica do que de fato propositiva.

Hans Belting (2011) comenta o cenário da exposição das culturas por museus europeus:

Representação de quê e em nome e por cargo de quem? A solução, que os museus ocidentais febrilmente buscam, talvez não deva nem possa encontrar-se em semelhante lugar, numa instituição ocidental. Trata-se, mais uma vez, de uma autoavaliação ocidental, se houver a vontade de resolver os problemas “dos outros”, e ainda que seja com o sentimento de culpabilidade do detentor ilegítimo dos bens não ocidentais. O Ocidente comporta-se então, de novo, como um mestre que, dos seus alunos, espera apenas que eles aprendam as lições que lhes foram destinadas (BELTING, 2011, p.8).

Hans Belting é preciso em localizar a situação vivenciada por muitos museus, e que parece ser o caso também na Espanha. As disputas envolvendo historiadores da arte, antropólogos e museólogos operam no sentido de reforçar o lugar do europeu como porta-voz do discurso. Seja como arte ou como antropologia, as histórias contadas sobre os objetos e seus produtores permanecem sob a perspectiva do “nós”, ainda que revisadas e atentas às idiossincrasias da narrativa contemporânea sobre museus e coleções. O lugar do “outro” conserva-se bem delimitado, despendendo-se de tempo e recursos para definir a posição mais adequada e respeitosa para com estes povos. Sem contudo convidá-los a integrar o debate.

Ao longo da escrita pareceu notório como os profissionais envolvidos com os museus pesquisados preocupavam-se em responder a um interlocutor muitas vezes abstrato ou invisível. Em grande parte do tempo, a recepção das críticas deu-se indiretamente, através do diálogo com redes profissionais, pesquisadores, artistas e agentes externos ao museu. Algo

---

<sup>208</sup> Como por exemplo as declarações dos profissionais do Museo Etnológico sobre abrir espaço para que os visitantes originários dos países com objetos expostos os “explicassem”.

como um ambiente em que o debate sobre as formas de exibição de coleções que tratam do modo de vida de populações externas à Europa devesse ser repensado. Em outros momentos, as acusações de “etnocêntrico” eram diretas, incitando as instituições a encontrar alternativas que legitimassem suas opções conceituais e metodológicas. O que pareceu claro é que para permanecer, os museus precisavam mudar.

Assim, o sentido desta mudança tem orientado os museus a experimentar estratégias variadas de interpretação das coleções que possuem. Confrontar as origens dos museus de antropologia, seus modos de pensar e exibir as descobertas científicas aos moldes do século XIX produz contraste com o que hoje entende-se como papel social dos museus, como no Museo Nacional de Antropología de Madrid. Criando um *museu do museu*, as exposições são postas em comparação aos olhos do visitante, para que este conheça o modelo um dia usual de apropriar-se de objetos em exposição, além de estranhar materiais como ossos, órgãos e corpos humanos mumificados como centro das atenções antropológicas de 140 anos atrás. A partir daí, percorrer as demais salas transforma o que se vê no estado da arte da disciplina: artefatos domésticos, ritualísticos, religiosos, laborais, indumentária e uma infinidade de categorias que parecem dizer o que cada uma daquelas pessoas é a partir do que foram capazes de produzir materialmente. De acordo com Gonçalves (2007), o “eterno presente” das culturas classificadas geograficamente confere às exposições um aspecto imutável, como se o que o visitante observa através da vitrine pudesse ser continuamente verificado numa visita atual.

Discutindo os papéis desempenhados por museus desta natureza, desde o momento de sua formulação em fins do século XIX, o museu de ontem e o museu de hoje parecem igualmente confrontados, questionando-se como espaço e tempo colaboram para a constituição de identidades do “outro” mas também de si mesmo. Isso indica que o tratamento conferido aos representados aponta perspectivas para a compreensão sobre como os propositores das interpretações revelam suas próprias concepções de mundo.

O exame desta situação desdobra-se na percepção sobre como os espaços de exibição das coleções relacionam-se às visões locais de nação e de cidade. Fosse a Espanha atual uma comunidade pouco plural, tanto em termos da diversidade cultural de seu próprio povo quanto da expressiva presença de imigrantes, talvez assim o contraste seria menos evidente. Considerando a presença permanente de pessoas e referências de todos os continentes, através de restaurantes, lojas, arquitetura, moda, idiomas, espaços religiosos, festas, entre tantos outros, parece curioso que os museus dispensem aprofundar a interlocução.

Invariavelmente, as cidades precisam lidar com diferenças culturais. Não fosse pelo convívio com gerações de imigrantes, seguida da recente recepção dos refugiados sírios nas capitais europeias, os turistas dariam a proporção da proximidade que os moradores de Madrid e Barcelona têm com culturas diferentes da sua. Em certo sentido, os museus compõem um cenário de recepção à diversidade, afinal turismo é atividade econômica importante na Espanha atual. As exposições transparecem a preocupação em comunicar-se com públicos diversos, desde a oferta de informações em outros idiomas até as mensagens que dispõem em suas páginas *online*. No entanto, esta participação consiste em apreciar, conhecer e usufruir da organização proposta pelos museus, confiando a estes a responsabilidade da atuação propositiva.

A museóloga Carme Clusellas, comentando as críticas dirigidas ao Museo de las Culturas del Mundo, tratou da diferença entre exibir objetos numa galeria e construir um programa que converse com o mundo porta afora. Considera mais grave o fato deste museu ainda não ser um espaço de reconhecimento das comunidades de imigrantes de Barcelona, do que ter atendido ou não a uma ou outra tese acadêmica. Isto seria parte de seus desafios para os próximos anos, em sua concepção, furtando-se ao risco de caducar sem ter tido a oportunidade de oferecer-se plenamente à cidade. Em certa medida, este parece ser o desafio também dos demais museus.

Abordando a trajetória das três instituições estudadas, e de todas as demais citadas, esta pesquisa percorreu o período histórico de fins do século XIX à atualidade, interessada em conhecer os mecanismos de sua manutenção como espaço de relação com seus públicos. Ao longo deste tempo, Madrid e Barcelona passaram por transformações profundas, tanto em termos de sua constituição como cidade, quanto de sua representação frente ao país. Nesse sentido, os museus igualmente sofreram mudanças, incorporando a perspectiva de tornarem-se mais acessíveis, afastados da imagem de ambiente prioritário das elites. Abrindo-se às escolas, aos turistas e ao público leigo em geral, ampliaram o canal de comunicação com pontos de vista distintos, muito embora conservem a posição de guardião privilegiado do conhecimento.

O conflito, portanto, oferece a oportunidade de questionamento interno sobre suas práticas. Dadas as observações de campo, os museus são chamados à autoavaliação e consideração das opiniões deste amplo público, o que antes era sua tarefa exclusiva. Algo como abrir-se ao diálogo, expor-se às críticas e confidenciar os desafios, garantisse maior

legitimidade no cumprimento de seu papel social, liberando-o da desconfortável posição de detentor da verdade absoluta sobre o que oferece.

Nesse sentido, exibir *Ikunde*<sup>209</sup> no Museo de las Culturas del Mundo, explanando o conflito de ideias entre os personagens que estiveram envolvidos no projeto de criação do museu, torna-o mais interessante do ponto de vista do confronto das interpretações. Expor o “vínculo histórico” entre a Catalunha e a então colônia Guiné Espanhola traz novas dimensões ao trabalho do museu, na medida em que contrasta com o arranjo proposto pela forma artística da mostra de longa duração. O visitante recebe ao menos duas leituras distintas sobre o que compreende exibir atualmente objetos das populações “outras” num museu europeu. O choque de perspectivas tende a ser rentável para pensar a própria cidade, considerando-a um museu em si mesma, com suas paisagens, edifícios, urbanismo, sociabilidades.

Em sua avaliação sobre a inexistência do “outro exótico” atualmente nas grandes cidades europeias, Carme Clusellas comenta a dificuldade de expor essas coleções, quando os povos externos ao continente ocupam um novo lugar naquela sociedade. Já não é estranha sua presença cotidiana, seu modo de vestir, de se alimentar e suas festas, das quais os demais moradores da cidade também participam. O desafio passa a ser conviver com o diferente a partir de outra lógica, considerando a própria diversidade humana como patrimônio (UNESCO, 2002). Esta nova condição requer ampliar seu escopo de participação, reivindicação que chega também aos museus ainda que por meio de canais indiretos, como o exemplo da renovação dos discursos em instituições semelhantes por toda a Europa.

O presente estudo pretende contribuir com o debate entorno dos museus de antropologia e suas coleções no século XXI. Percorrendo a trajetória do Museo Nacional de Antropología de Madrid, do Museo de las Culturas del Mundo e do Museo Etnológico de Barcelona, atravessamos mais de um século de interesse de colecionadores, pesquisadores e gestores públicos em apresentar ao mundo europeu a cultura material dos povos distantes espacial e temporalmente, incluindo a sua própria. Buscou-se analisar as classificações as quais os objetos são submetidos, investigando em que medida integram um modo de entender o mundo ao mesmo tempo em que criam este mundo.

Museus “de culturas” e “etnológicos” permanecem abertos ao público, trabalhando cotidianamente para oferecer conhecimento através de objetos. O esforço em atualizar as interpretações propaga-se para além de seus limites físicos, chegando às pessoas, às cidades e

---

<sup>209</sup> Exposição temporária. Ver capítulo 5.

ao país. Sendo assim, o trabalho dos museus de controlar o que dizem os objetos (HENARE et al, 2007) indica a utopia de intervir nas representações da sociedade, em seus valores e suas verdades (DUNCAN, 2004). Embora este impulso abra margem a novas traduções e reinterpretações sobre o que produzem, na medida exata em que desestabilizam seus propósitos e devolvem ao museu a tarefa de reconstruir seu modo de pensar.

Tudo funciona como se ambos, museus e sociedade, atravessassem um processo de elaboração de concepções não exatamente fundado na materialidade do objeto que celebram, mas na própria celebração em si. Estaria sedimentado na variedade de olhares transpostos em interpretações diversas que, ao longo do tempo, recaem sobre coleções e instituições. Para além da representação, os objetos evocam sentidos, compõem novos entendimentos, despertam a curiosidade e a emoção em aspectos desconsiderados, e ganham novos significados. Ainda que as abordagens não sejam contraditórias, estes diferentes pontos de vista acumulam-se, produzindo entendimentos que ora funcionam num tempo e local específico, ora para grupos e indivíduos determinados.

Considerando que objetos, coleções e museus tornam-se patrimônio na medida em que acionam noções de pertencimento, memória e identidade, esta pesquisa procurou observar, do ponto de vista dos museus e seus interlocutores, como provocam e produzem mudanças a partir de suas redes de relações. Refletir sobre este processo, espera-se, contribui para compreender os lugares que ocupamos nas histórias contadas. Sejamos “nós” ou “os outros”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. **Sociedade e Cultura**, v. 8, n. 2, julho/dezembro, p.37-52, 2005.

\_\_\_\_\_. **O diálogo entre intelectuais franceses e brasileiros e a fundação de museus etnográficos no Brasil**: uma contribuição aos estudos sobre circulação internacional e formação de escolas de pensamento no campo da memória social, dos museus e do patrimônio cultural. In: 31º Encontro Anual da ANPOCS, ST 06, 22 a 26 de outubro de 2007, Caxambu/MG. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-31-encontro/st-7/st06-6>>. Acesso em: 21 mai. 2013.

AMES, Michel M. **Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums**. Vancouver, Toronto: The University of British Columbia Press, 1992.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDREATTA, Verena; CHIAVARI, Maria Pace; REGO, Helena. **O Rio de Janeiro e sua orla: história, projetos e identidade carioca**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Extraordinária de Desenvolvimento, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. Dezembro, n. 20091201, ISSN 1984-7203, 2009.

ANTÓN, Jacinto. La venta de objetos de la colección Folch crea alarma sobre el futuro del conjunto, **El País**, Archivo, Barcelona, 10 mai. 2009. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2009/05/10/catalunya/1241917650\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/05/10/catalunya/1241917650_850215.html)>. Acesso em: 6 set. 2015.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da UFF, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. **Qui possède les objets?** In: LATOUR, Bruno (ed.) (2007). *Le Dialogue des Cultures - actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly* - 21 jun 2006. Paris: Babel; Musée du quai Branly, 2007.

ARANHA, Jayme. **Guia da impermanência das exposições**: uma investigação sobre transformações do Museu Nacional do Rio nos anos 1940. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, tese de doutorado, 2011.

Arqueología, América, Antropología - José Peres de Barradas 1897-1981. (Catálogo) Madrid: Museo de los Orígenes - Casa de San Isidro, 12 de junio - 30 de noviembre de 2008. ISBN: 978-84-7812-709-2. 653 p.

AYUNTAMENT DE BARCELONA. **Creació del nou Museu de Cultures del Món** - Mesura de Govern. Consell Plenari Municipal, 26 d'octubre de 2012.

BARAÑANO, Ascención; CÁTEDRA, María (2005). La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje. **Revista Política y Sociedad**, v. 42, n. 3, p.227-250.

BARCELONA cuenta con un nuevo Museo de Culturas del Mundo en la Casa Nadal. **Revista de Arte Logopress**, Actualidad, Exposiciones, Museos, Notícia destacada, Reportajes, 10 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/eNQGIM>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

BARCELONA perderá la colección de arte precolombino del Museu Barbier-Mueller. **La Vanguardia**, Barcelona, 8 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20120608/54310046915/barcelona-perdida-coleccion-arte-precolombino-museu-barbier-mueller.html>>. Acesso em: 22 mai. 2016.

BASQUES, Messias. Uma antropologia das coisas: etnografia e método. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v.4, n.1, jan/jun., 2010. p.150-165.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 5. ed., 2009. 230p.

BAXANDALL, Michael. Exhibiting Intention: some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. In: Lavine, Steven D.; Karp, Ivan. **Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display**. Washington D.C.: Smithsonian Institute, 1991. p. 33-41.

BECKER, Howard. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BELTING, Hans. A exposição de culturas. **Ymago**, Projeto Imago, tradução A. Morão. Dezembro de 2001. p.1-11. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Belting-Txt-4>. Acesso em 25 nov. 2016.

BENJAMIN, Thomas (ed.). Language of colonization, Empire, Liberty, and Decolonization. In: **Encyclopedia of Western Colonialism since 1450**. V. 1, A-E. Thomson Gale, 2007. E-book. ISBN: 0-02-866085-4.

BENJAMIN, Walter. O Flanêur. In: **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. O Colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial, 2008. p.237-246.

\_\_\_\_\_. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: **O Anjo da História**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p.107-144.

BENNETT, Tony. **The birth of museums: history, theory, politics**. London: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. The exhibitionary complex. In: GREEMBERG, Reesa et al, **Thinking about exhibitions**. London, New York: Routledge, Hoboken, 1996. p.58-80.

\_\_\_\_\_. Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social. **Cultural Studies**, 19(5): 521-547, 2005. DOI: 10.1080/09502380500365416.

BENJAMIN, Walter. O Flanêur. In: **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Thomas (Ed.). Language of colonization, Empire, Liberty, and Decolonization. In: **Encyclopedia of Western Colonialism since 1450**. Vol. 1/ A-E. Thomson Gale, 2007. E-book ISBN: 0-02-866085-4. p.669-703.

BERGERON, Yves. Du Musée de l'Homme du Québec au Musée de la civilisation - transformations des musée d'ethnographie au Québec. **Quaderns-e de l'ICA**, n. 9 - Exemplar dedicado a: Els museus d'etnologia a debat, 2007. ISSN-e 16968298.

BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; SNOEP, Nanette Jacomijn. **Exhibitions. L'invention su sauvage**. Paris: Musée du quai Branly; Actes Sud, 2011. 384p.

BLAUTE, Jamis Morris. **The Colonizer's Model of the World: geographical diffusinism and eurocentric history**. New York: Guilford, 1993. 246p.

BLEICHMAR, Daniela. A Botanical Reconquista. In: **Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2012. p.17-42.

BHABHA, Homi K.. Introdução: Narrar la nación. In: **Nación y Narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales**. Buenos Aires: Clacso; Siglo Veintiuno Editores, 2010. p.11-20.

BOLAÑOS, Maria. **La Hora del Entusiasmo: los museos españoles en las últimas décadas del siglo XX**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/la-hora-del-entusiasmo>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

BORGES, Luiz Carlos (2013). Relações político-culturais entre Brasil e Europa: o manto tupinambá e a questão da repatriação. **Revista das Americas**, v. 15, 2013. p.1-14.

BORJA, Jordi. **Revolución urbana y derechos ciudadanos**. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

BOSCH HERAS, Montserrat; CASTELLS BALLARIN, Pilar (2008). La dignidad de los muertos: una construcción desde los derechos humanos. **Anuario Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica**, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2008. p.385-400.

BOSCO, Roberta. Arranca la subasta de las piezas del barbiere-muller de Barcelona. **El País**, Barcelona. 23 mar. 2013. Disponível em: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/22/catalunya/1363990253\\_738354.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/22/catalunya/1363990253_738354.html)>. Acesso em: 6 set. 2015.

BOUQUET, Mary; PORTO, Nuno (eds.). Introduction. In: **Science, magic and religion: the ritual process of museum magic**. New York, Oxford: Berghahn Books, 2005. p.1-25.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP; Zouk Editora, 2007.

BRULON, Bruno; SCHEINER, Tereza. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios "comuns": um ensaio sobre a casa. In: **E-book X Encontro Nacional da**

**Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação.** João Pessoa: Ideia, v. 10, 2009. p.2469-2489.

BRULON, Bruno. **Máscaras guardadas: musealização e descolonização.** 448 f. Tese (doutorado em antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense, 2012. Niterói, RJ.

CABALLÉ, Fransesc; GONZÁLEZ, Reinald. Los edificios del Museo de Culturas del Mundo. In: GARCIA, Albert; et al. **Dos casas, una calle, una ciudad: el Museo de Culturas del Mundo en la Calle Montcada.** Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, MCM, 2015. p.38-65.

CALVO, Luís Calvo i. **História de la antropología en Cataluña.** Madrid, CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, 1997.

\_\_\_\_\_. Prehistoria, etnología y sociedad en la Cataluña del primer tercio del siglo XX - La investigación al servicio del catalanismo cultural y político. **Revista Complutum**, 12, 2001. p.293-296.

\_\_\_\_\_. **El Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya y la antropologia catalana.** Barcelona: CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

CAMPBELL, Shirley. A estética dos outros. Tradução de Érica Geisbrecht. **Revista Proa de Antropologia e Arte**, n.02, v.01, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/shirleyPT.html>>. Acesso em 25 nov. 2016.

CAPEL, Horacio. **El Modelo Barcelona: un examen crítico.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 2005.

\_\_\_\_\_. (2007). El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado “modelo Barcelona”. **Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales.** Vol. XI, n. 233, ISSN 1138-9788, 15 de febrero de 2007. Sem número de página. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-233.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

CARRETERO, André. El Museo Nacional de Antropología: nos/otros. In: SANTOS, Francisco de; TORRES, Begoña (coord.). **Anales del Museo Nacional de Antropología.** Número Uno, 1994. ISBN: 84-8181-074-6. p.209-250.

CASAS GILBERGA, Anna; PÉREZ RICART, Maria. El Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona. **Artigrama**, n. 24, 2009. ISSN: 0213-1498. p.165-186.

CLIFFORD, James. Coleccionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio**, n. 23, 1994. p.69-89.

\_\_\_\_\_. **Itinerários Transculturales.** Barcelona: Gedisa Editoras, 1991.

\_\_\_\_\_. Le Quai Branly en construction. **Le Débat: le moment du quai Branly.** Paris, novembro-dezembro, n.147, 2007. p.29-39.

\_\_\_\_\_. Sobre o surrealismo etnográfico; Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org.) **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p.121-162.

\_\_\_\_\_; MARCUS, George. **Writting Culture: the poetics of ethnography**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.

CÓDIGO DE ÉTICA PROFISSIONAL. **Conselho Internacional de Museus**. ICOM: 15ª Assembleia Geral do ICOM, Buenos Aires, 1986.

CONKLIN, Alice. **In the museum of mam: race, anthropology and empire in France, 1850-1950**. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013.

COSMAI, Natalia; FOLGUERA, Guillermo; OUTOMURO, Delia. Restituición, repatriación y normativa ética y legal en el manejo de restos humanos aborígenes en Argentina. **Acta Bioethica**, 19 (1), 2013. p.19-27. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/abioeth/v19n1/art03.pdf>>. Acesso em: 9 dez. 2016.

CREACIÓ del nou Museu de Cultures del Món - Mesura de Govern - Ajuntament de Barcelona, **Consell Plenari Municipal**, 26 out. 2012. Disponível em: <<http://w110.bcn.cat/fitxers/home/museu.183.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

DELGADO, Manuel. **La Ciudad Mentirosa: fraude y miseria del “Modelo Barcelona”**. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007.

DÍAZ BALERDI, Ignacio. Museos y normalización política en la España postfranquista. Lisboa: **Cadernos de Museologia**, n.28, Actas do XII Atelier Internacional do MINOM, 2007. p.23-37.

DIAS, Nelia. **Le Musée d’Ethnographie du Trocadéro (1878-1908): Anthropologie et Muséologie en France**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

\_\_\_\_\_. Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnography displays. In: ROBERTSON, George. **Tales of displacement: narratives of home and displacement**. London: Routledge, 1994. p.162-174.

\_\_\_\_\_. **La mesure des sens: les anthropologues et le corps humain au XIXème siècle**. Paris: Aubier, 2004. 354p.

DUARTE, Alice. O museu como lugar de representação do outro. **Antropológicas**, n.2. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998. p.121-140.

\_\_\_\_\_. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. PPGA-PMUS Unirio; MAST, v.6, n.1, 2013.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu**. Lisboa: Edições 70, 1991. ISBN: 972-44-0794-2.

DUNCAN, Carol. **Rituales de Civilización**. Murcia: Nausicaä, 2004.

EL REGRESO de un guanche a su isla - se inician los preparativos de la momia guanche para su traslado al Museo Arqueológico de Tenerife. **La Opinión de Tenerife**, Noticias, Sociedad. Tenerife, 19 mai. 2010. Disponível em: <<http://www.laopinion.es/sociedad/2010/05/19/regreso-guanche-isla/286434.html>>. Acesso em: 7 out. 2015.

ESPAÑA. **Constitución Española (1978)**. Constitución del Reino de España, de 29 de dez. 1978. Disponível em: <<http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=1&fin=9&tipo=2>>. Acesso em: 22 set. 2016.

ESTÉVEZ, Fernando. Curiosidades, especímenes, souvenirs: las momias como objetos-viajeros en el tráfico Canarias-Europa. In: OLIVER, José M.; RELANCIO, Alberto (eds.). **El descubrimiento científico de las Islas Canarias**. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Os Nuer**. Uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. 278p.

FABIAN, Johannes. O Tempo e o Outro emergente. In: **O Tempo e o Outro** - Como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. p.39-70.

FERNANDEZ, Esther. El futuro Museo Nacional de Etnografía: una balanza descompensada entre ciencia y política. In: ROIGÉ, Xavier; FERNANDEZ, Esther; ARRIETA, Iñaki (Coords.). **El futuro de los museos etnológicos** - consideraciones introductorias para un debate. Editorial Donostina, Ankulegi Antropologia Ekkartea. ISBN-13: 978-84-691-4955-3. XI Congreso de Antropología de la FAAEE, 2008. p.147-161.

FINDLEN, Paula. **Possessing Nature** - museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. 449p.

FOLGADO, Luis C. **El hombre que compraba gigantes**: la historia más alucinante duerme en un museo. Madrid: Áltera, 2013. 262p.

FOOTE WHYTE, William. **Sociedade de Esquina**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 390p.

FORNÉS, Josep (2010). **El Museu Etnològic de Barcelona**. Barcelona, 16 jan. 2010. Disponível em: <<http://josepfornes.blogspot.com.es/2010/01/el-museu-etnologic-de-barcelona.html>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. El Museu de la gent. **Mnemòsine**. Revista Catalana de Museologia, n.4, 2007. p.151-167.

\_\_\_\_\_; PÉREZ HERNÁNDEZ, Júlia; AZÓN MASOLIVER, Marisa (2009). El Museo Etnológico de Barcelona y sus colecciones americanas. **Artigrama**, n. 24, p.135-164. ISSN 0213-1498.

GALÁN, Nieves. **Fundamentos de la cultura Fang, su tradición y su estética**. 198 f. Dissertação (Mestrado em Produção Artística). Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València. València, España, 2015.

GARCIA, Albert et al. **Dos casas, una calle, una ciudad**: el Museo de Culturas del Mundo en la Calle Montcada. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, MCM, 2015.

GARCÍA-HOZ, Concha. El Museo del Pueblo Español y el Museo Nacional de Antropología: veinte años de publicaciones. **Anales del Museo Nacional de Antropología**. Número IX. Madrid: Subdirección general de Museos Estatales, 2002. p.49-62.

GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano (2012). El empadronamiento municipal en España: evolución legislativa y tipología documental. **Documenta & Instrumenta**, n. 10,2012. p. 45-86. ISSN 1697-4328. Disponível em: <[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_DOCU.2012.v10.40485](http://dx.doi.org/10.5209/rev_DOCU.2012.v10.40485)>. Acesso em: 9 set. 2016.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989. 323 p.

GELL, Alfred. **Wrapping in Images**: tattooing in Polinesia. Oxford: Clarendon Press, 1993.

\_\_\_\_\_. **Art and Agency**: an anthropological theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ. Ano VIII, n. 08, 2001. p.174-191.

GIMÉNEZ ROLDÁN, Santiago. **El Doctor Velasco**: leyenda y realidad en el Madrid decimonónico. Madrid: Editorial Creación, 2012. 346p.

GODELIER, Maurice. Des choses que l' on donne, des choses que l' on vend et de celle qu' il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour les transmettre. In: **Au fondement des sociétés humaines**: ce que nous apprend l' anthropologie. Paris: Albin Michel, 2007, p.67-88.

\_\_\_\_\_. En el mundo de hoy, la antropología es más importante que nunca. **Revista de Antropología Iberoamericana**, vol. 11, nº 1, janeiro-abril 2016. ISSN 1695-9752. p.59-77.

GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis** - an essay on the organization of experience. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Estudos Históricos**, 1(2), 1989. p.264-275.

\_\_\_\_\_. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: CHUVA, Marcia. (Org.) **A Invenção do Patrimônio** - continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: MinC; IPHAN, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Retórica da Perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

\_\_\_\_\_. Monumentalidade e Cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: LIPPI, Lucia (org.). **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002. p.108-123.

\_\_\_\_\_. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2. ed., 2003. p.171-186.

\_\_\_\_\_. Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade; Teorias antropológicas e objetos materiais. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN, 2007. p.43-62.

\_\_\_\_\_. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, janeiro-junho, 2015. p.211-228.

GONZÁLEZ, Marisa; MONGE, Fernando (2007). El Museo de America, modelo para armar. **Historia y Política**, 18. Disponível em: <<http://www.cepc.gob.es/en/publications/journals/electronicjournals?IDR=9&IDN=647&IDA=26846>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

GRAELL, Vanessa. El Etnològic 2' cuesta 9 millones. **El Mundo**, Cultura, Nuevo museo, 5 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/cataluna/2015/02/05/54d36b71e2704ecd2f8b4588.html>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. ¿Otro 'Museu Catalònia'? **El Mundo**, Museos, Polémica, 18 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/cataluna/2015/02/18/54e4bbd022601d1a358b456f.html>>. Acesso em: 6 set. 2015.

\_\_\_\_\_. Estelades en el Museu Etnològic. **El Mundo**, Cataluña, Barcelona, Museos - reapertura, atualizado em 02 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/cataluna/2015/10/02/560ed14d22601d53248b45bd.html>>. Acesso em: 9 out. 2015.

GRECS – Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials. **Barcelona i els museus com a pressebres**. Disponível em: <<http://www.ub.edu/grecs/2014/12/barcelona-i-els-museus-com-a-pessebres/>>. Acesso em: 1 jun. 2016.

GROSSMANN, Martin. Apresentação - Isso não é uma galeria de arte. In: O'Doherty, Brian. **No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.11-14.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. **Museu, identidades e patrimônio cultural** - Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, suplemento 07, São Paulo, 2008. p.21-33.

GÚELL, María. Vitrinas de autor y 'estelades' e el Museo Etnológico de Barcelona. **ABC**, Cataluña, Barcelona, 05 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.abc.es/catalunya/20151003/abci-vitrinas-autor-estelades-museo-201510021939.html>>. Acesso em: 8 out. 2015.

HANDLER, Richard; GABLE, Eric. **In an old museum** - Creating the past at Colonial Williamsburg. Durham; London: Duke University Press, 2002.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990. p.53-89.

HARAWAY, Donna. Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-36. In: **Primate Visions: gender, race, and nature in the world of modern science**. New York, London: Routledge, 1989.

HEINICH, Nathalie. Axiologie de patrimoine. In: **La fabrique du patrimoine** - de la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. Ministère de la Culture et de la Communication. ISBN: 978-2-7351-1264-7. p.233-250.

\_\_\_\_\_. Les émotions patrimoniales: de l'affect à l'axiologie. **Social Anthropology**, v.20, issue 1, 2012. p.19-33.

HENARE, Amíria. **Museums, anthropology and Imperial Exchange**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 323p.

\_\_\_\_\_; HOLBRAAD, Martin; WASTELL, Sari. **Thinking Through Things** - theorising artefacts ethnographically. London, New York: Routledge, 2007.

HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier. El Born de Barcelona: exposiciones conmemorativas, l'imites, problemas y desafíos. In: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.). **El Desafío de Exponer** - procesos y retors museográficos. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2015. p.103-128.

HERDT, Gilbert. **Secrecy and cultural reality: utopian ideologies of the New Guinea men's house**. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the shaping of knowledge**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1992.

HOSMER JR., Charles B. (1980). Preservation Comes of Age: from Williamsburg to the National Trust, 1926-1949. **Bulletin of the Association for Preservation Technology**, vol. 12, n. 3, 1980. p.20-27.

HUERA, Carme. El Museu Etnològic de Barcelona. **Revista D'Etnologia de Catalunya**, n.3, 1993. p.160-164. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/issue/view/4074/showToc>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. El Museu Etnològic de Barcelona: formació, desenvolupament i perspectives de futur. **Anales del Museo Nacional de Antropología de Madrid**, Ministerio de Cultura de España, n. II, 1995. p.151-164.

HUYSEN, Andreas. Resistências à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: **Culturas do passado-presente** - modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contratempo; Museu de Arte do Rio, 2014.

ICUB. Institut de Cultura de Barcelona. **La Col·lecció Folch formarà part del Museu Etnològic de Barcelona**. Ajuntament de Barcelona, Departament de premsa Institut de Cultura de Barcelona, 2011.

INGOLD, Tim (ed.). 1993 debate Aesthetics is a cross-cultural category. In: **Key debates in anthropology**. London, New York: Routledge, 1996. p.201-236.

INIESTA, Montserrat. Antropología, patrimonio e museos en Cataluña. **Anales del Museo Nacional de Antropología de Madrid**, Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, n. 2, 1995. p.139-150.

JUVIN, Hervé. L'art, le musée et le sacré. **Le Débat** - le moment du quai Branly. Paris, novembro-dezembro, n.147, 2007. p.154-163.

KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. **Exhibiting Culture: The Poetics and Politics of Museum Display**. Washington: Smithsonian Institution, 1991.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Destination Culture: tourism, museums and heritage**. Berkeley and Los Angeles: University California Press, 1998.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Eduff, 2008. p.89-121.

KUNZMANN, Klaus R. Culture, creativity and spatial planning. **The Town Planning Review**, v.75, n.4, 2004. p.383-404.

LA COL·LECCIÓ Folch formarà part del Museu Etnològic de Barcelona. **Institut de Cultura** - Ajuntament de Barcelona. Disponível em: <<http://w110.bcn.cat/fitxers/home/colecciofolch.581.pdf>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

LA MOMIA guanche mejor conservada llega al Museo Arqueológico Nacional. **Agencia EFE**, Edición España, Cultura, Museo Arqueológico. Madrid, 14 dez. 2015. Disponível em: <<http://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-momia-guanche-mejor-conservada-llega-al-museo-arqueologico-nacional/10005-2789605>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

LAGROU, Els. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Revista Ilha**, Florianópolis, v.5, n.2, dezembro, 2003. p.93-113.

\_\_\_\_\_. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. In: **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p.11-38.

LAMPHERE, Louise. Symbolic elements in Navajo ritual. **Southwestern Journal of Anthropology**, v.25. Albuquerque: University of New Mexico, 1969. p.207-305.

LATOUR, Bruno. **Resembling the Social: an introduction to actor-network-theory**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. (ed.). **Le Dialogue des Cultures** - actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly, 21 jun. 2006. Paris: Babel; Musée du quai Branly, 2007.

\_\_\_\_\_. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan/jun, 2008. p.111-150

LAYTON, Robert. Art and Agency: a reassessment. **Journal of the Royal Anthropologic Institute**, 9, 2003. p.447-464.

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

LÓPEZ BARGADOS, Alberto. **Museografias del disimulo** - el legado colonial y la memoria de Barcelona como metrópoli imperial. Conferência apresentada no Museo de las Culturas del Mundo, no II Congresso AIBR em 6 set. 2016. Disponível em: <<http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.br/2016/09/museografias-del-disimulo-una.html>>. Acesso em: 21 set. 2016.

MACDONALD, Sharon. **The politics of display: museums, science, culture**. London, New York: Routledge, 1998. 215p.

MAGUBANE, Zine. Ethnographic showcases as sites of knowledge production and indigenous resistance. In: SLEEPER-SMITH, Susan (ed.). **Contesting Knowledge: museums and indigenous perspectives**. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2009. p.45-64.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial - Os Pensadores, 1976. 436p.

MARTIN, Stéphane. **Musée du quai Branly** - Là où dialoguent les cultures. Paris: Gallimard, 2011.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis. **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003. p.57-86.

MARTINEZ, Jessica. Ephemeral Fang reliquaries: a post-history. **African Arts**, primavera, v.43 (1), p.28(16), 2010. ISSN: 0001-9933.

MASCELANI, Maria Angela. A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.28, Arte e Cultura Popular, 1999. p.120-155.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.183-313.

MCM. **Museo de las Culturas del Mundo** - Guía de Visita. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Museu de les Cultures del Món de Barcelona, 2015. ISBN 978-84-9850-614-3.

\_\_\_\_\_. **Ikunde**. Barcelona, metròpoli colonial. Barcelona: Museu de les Cultures del Món. Disponível em: <<http://museuculturesmon.bcn.cat/es/exposiciones/barcelona-metropoli-colonial-ikunde>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

MCMMASTER, Gerald R. Indígena: a native curator's perspective. *Art Journal*, v.51, n.3, recente Native American Art, 1992. p.66-73.

MEDEIROS, Flavia. Visão e o cheiro dos mortos: uma experiência etnográfica no Instituto Médico-Legal. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.23, 2014. p.77-89.

MIGNOLO, Walter. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. *Revista Iberoamericana*, v.LXVIII, n.200, julho-setembro, 2002. p.847-864.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2013.

MINGOTE, José Luis. El Museo Nacional de Etnografía - Un camino a recorrer entre la esperanza y la realidad. **Madrid**: Museos.es - Revista de la Subdirección General de Museos Estatales. ISSN 1698-1065, n.5-6, 2009-2010, p.222-231.

MNA, Museo Nacional de Antropología. **Dossier Voluntarios Culturales 2010/2011**, 2011.

MNHAEC. **Museu Nacional d'Història, Arqueologia i Etnologia de Catalunya** - missió, concepte i orientacions. 01 Document de Treball - MNHAEC. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. 26 de març del 2009.

MONTAÑES, José Ángel. La colección barcelonesa de arte precolombino se subastará en París". **El País**, Cataluña. 15 set. 2012. Disponível em: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/14/catalunya/1347654720\\_583733.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/14/catalunya/1347654720_583733.html)>. Acesso em: 6 set. 2015.

MONTECHIARE, Renata. **A cidade como narrativa**: análises e reflexões sobre um bairro de Madrid. *Revista Áskesis*, v.3, n.1. Janeiro/junho, 2014. p.9-22.

\_\_\_\_\_. Coleções e objetos em diálogo com as linguagens expositivas do museu antropológico. **Museologia e Patrimônio** - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio/MAST - v.9, n.1, 2016. p.114-133.

MORAGAS, Miguel; BOTELLA, Miguel (eds.). **1992-2004 Barcelona**: l'herència dels jocs. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona - Centre d'Estudis Olímpics, 2002.

MORENO, Jessica. El Cabildo critica el 'veto' del Museo Arqueológico Nacional a Canarias. **Diario de Avisos.com**, Portada Actualidade, Portada temático, Tenefire. 6 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.diariodeavisos.com/2014/11/cabildo-critica-veto-del-museo-arqueologico-nacional-canarias/>>. Acesso em: 7 out. 2015.

MORENO FONSERET, Roque (1990). Movimientos interiores y racionamiento alimenticio en la postguerra española. In: **VV AA, Guerra Civil y franquismo en Alicante**. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990. p.308-3016.

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de museologia social. **Cadernos de Sociomuseologia**, n.1, 1993. p.7-9.

MOUÏOU, Andrew. Collection as a way of being. In: HENARE, Amíria et al. **Thinking Through Things** - theorising artefacts ethnographically. London, New York: Routledge, 2007. p.93-112.

MUÑOZ, Adriana. La creación del Museo de la Cultura del Mundo, Gotemburgo (Suecia): tentativas de cambio de paradigma y prácticas museales. **Baukara 4**, Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina, novembro, Bogotá, 2013. p.68-84. ISSN 2256-3350.

NAVARRO MEDEIROS, Juan Francisco. Arqueología, identidad y patrimonio. Un diálogo en construcción permanente. La Laguna: **Revista Tabona**, 11, julho 2002. p.7-29.

NORA, Pierre. Entre memória e história - a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, PUC-SP, São Paulo, n.10, dez., 1993. p.7-28.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo. Descolonizando a ilusão museal - etnografia de uma proposta expositiva. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato. **Museus e Atores Sociais: perspectivas antropológicas**. Recife: Editora UFPE, 2016. p.17-56.

ORTÍZ GARCÍA, Carmen. Els museus d'ultramar i colonials a Espanya. **Revista d'Etnologia de Catalunya**, n. 7, 1995. p.20-29.

PALOMINO, Sally. El Gobierno colombiano rechaza pedir a España el tesoro de los quimbayas. **El País**, Internacional. 29 jan. 2016. Disponível em: <[http://internacional.elpais.com/internacional/2016/01/28/colombia/1454017638\\_691520.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/01/28/colombia/1454017638_691520.html)>. Acesso em: 9 mai. 2016.

PASCUAL I MIRÓ, Eva; GABRIEL I TOMÀS, Andreu; SORIANO I MARIN, M. Dolores. Historia de las colecciones. In: **Museo de las Culturas del Mundo** - Guía de Visitas. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2015. p.108-123.

PÉREZ, Javier. Una exposición acerca la historia, las raíces y la cultura viva del pueblo gitano en Cataluña". **El País**, Cataluña, Barcelona, 3 jul. 2006. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2006/07/03/catalunya/1151888855\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/07/03/catalunya/1151888855_850215.html)>. Acesso em: 3 set. 2016.

PEREZ DE BARRADAS, José. El Instituto de Antropología y Etnología Bernardino de Sahagun. **Guía del Museo Etnológico**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Bernardino de Sahagun, 1947. p.14-21.

PIETRO BORREGO, Lucía. Racionamiento, control social y estraperlo. Marbella: los años del hambre. **Ciliana**. Marbella: 3ª Época. Año VIII, n.16, 2003. p.5-18.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3., 1989. p.3-15.

POMIAN, Krzysztof. **Collector and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800**. Cambridge: Polity Press, 1990.

PRATS, Llorenç. La transición del folklore a la etnografía en Cataluña - la obra de Ramón Violant i Simorra. **Ethnica - Revista de antropología**, n. 16, 1980. p.105-120. ISSN 0210-5608.

\_\_\_\_\_. El caràcter magmàtic del patrimoni etnològic. **Revista d'Etnologia de Catalunya**, n.39, julho 2014. p.152-159.

PRICE, A. Grenfell (ed.). **The Explorations of Captain James Cook in the Pacific** - as told by selections of his own journals 1768-1779. New York: Dover Publications, Inc., 1971.

PRICE, Sally. Objetos de Arte e Artefatos Etnográficos. In: **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000. p.120-142.

\_\_\_\_\_. **Paris Primitive: Jacques Chirac Museum on the Quai Branly**. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 239p.

\_\_\_\_\_. Higienização da cultura poder e produção de exposições museológicas. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato. **Museus e Atores Sociais: perspectivas antropológicas**. Recife: Editora UFPE, 2016. p.273-284.

RAE - Real Academia Española (2016). Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: 21 set. 2016.

REIS, Ana Carla Fonseca (Org.). **Cidades Criativas, Soluções Inventadas** - O papel da Copa, das Olimpíadas e dos museus internacionais. São Paulo: Garimpo de Soluções. Recife: FUNDARPE, 2010.

RIDING, Alan. Imperialist? Moi? Not the Musée du quai Branly. **The New York Times, Art & Design**, Paris, 22 de junho de 2006. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2006/06/22/arts/design/22quai.html>>. Acesso em: 2 dez. 2016.

ROIGÉ, Xavier. Museus a l'aire lliure, ecomuseus i economuseus. Evolució i noves perspectives. **Mnemòsine Revista Catalana de Museologia**. Dossier nº 4, 2007a. p.43-56. ISSN 1698-109X.

\_\_\_\_\_. Museos Etnológicos: entre la crisis y la redefinición. **Quaderns-e Institut Català d'Antropologia**, n. 09, 2007/b. Disponível em: <<http://www.antropologia.cat/quaderns-e-16>>. Acesso em: 8 set. 2015.

\_\_\_\_\_. Los museos etnológicos en Cataluña. Perspectivas, retos y debates. **Revista Andaluza de Antropología**, n. 9 - La representación de las culturas en la museología antropológica del Estado Español, 2015. p.76-104. ISSN: 2174-6796.

\_\_\_\_\_; ARRIETA, Iñaki. Una sociedad congelada? La representación de la sociedad rural en los museos. **Arxius de Ciències Socials**, n.30, jun. 2014. p.73-86. ISSN: 1137-7038.

\_\_\_\_\_. Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global. **Pasos - Revista de Turismo Y Patrimonio Cultural**. v.8, n.4, 2010. p.539-553.

\_\_\_\_\_; FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther; ARRIETA, Iñaki (2008). El Futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. In: **El futuro de los museos etnológicos**. XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas prácticas - XI. Antropologia Kongresua: erronka teorikoak eta praktika berriak (3). Ankulegi Antropologia Elkarte, 2008. p.9-34. ISBN: 13-978-84-691-4955-3.

ROJO DE CASTRO, Luís. Ceci n'est pas une pipe. **Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos** [2171-956X]. n.3, 2012. p.73-85.

ROMA, Josefina; VALL, Augustina. El museu de la Fundació Folch. *Revista d'etnologia de Catalunya*. n.13, 1998. p.149-151.

ROMERO DE TEJADA, Pilar. La antropología española y el Museo Nacional de Etnología (1875-1974). In: RIVERA, Miguel (coord.). **Antropología de España y América**. Madrid: Editorial Dosbe, 1977. ISBN: 84-7435-001-8.

\_\_\_\_\_. **Las exposiciones temporales en la vida del Museo**. La visión desde el Museo. Coloquios Galegos de Museos, Concello Galego de Museos, 1990. p.77-93.

\_\_\_\_\_. **Um templo a la ciencia** – Historia Del Museo Nacional de Etnología. Ministério de Cultura – Dirección General de Bellas Artes y Archivos: Madrid, 1992.

\_\_\_\_\_. El museo y su entorno social. **Madrid: Anales del Museo del Pueblo Español**, Tomo VI, 1993.

\_\_\_\_\_. Evolución del uso del espacio en los museos: las tres etapas del Museo Nacional de Etnología de Madrid. In: **Atas do I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola do ICOM**. Vçosa, Portugal, 1989. p.39-41.

RUBIM, Christina de Rezende. A geopolítica do pensamento Europeu: o nacionalismo e a (não) subversão dos antropólogos catalães ou como subverter o pensamento hegemônico quando dependemos dele?. **Anais 30ª Reunião Brasileira de Antropologia**. João Pessoa: 3 a 6 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/5Hpyz3>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

RUEDA, J. M. Els orígens i evolució dels museus etnogràfics a Catalunya. **Mnemòsine**, *Revista Catalana de Museologia*, n.4, 2007. p.121-139.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. The Kaxuyanaindigenous people and ethnographic european collections: memories, dialogue and artifacts”. In: **ICME-ICOM Annual Meeting**, Curators, collections, collaboration: toward a global ethics, Rio de Janeiro/Brasil, 2013.

SAEZ, Fernando. **Museo Nacional de Antropología** - El museo de la gente como nos+otros. Plan de actuación. Propuesta para la provisión de la plaza de diretor/a del Museo (BOE del 1 de julio de 2013). Madrid, 20 de julho de 2013.

SAID, Edward W. **Orientalismo** – o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMANIEGO, Fernando. Mil antropólogos rechazan el museo de la moda ideado por Pilar del Castillo. **El País**, Madrid: 11 mar. 2003. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2003/03/11/cultura/1047337201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/03/11/cultura/1047337201_850215.html)>. Acesso em: 18 jul. 2016.

SÁNCHEZ ARTEAGA, Juanma. O darwinismo e o sagrado na segunda metade do século XIX: alguns aspectos ideológicos e metafísicos do debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.28, n.56, 2008. p.371-382.

SÁNCHEZ GARRIDO, Araceli. El hombre y la sociedad americana: la difícil solución. Madrid: *Anales del Museo de America*, 1 (1993). p.51-62.

SÁNCHEZ GOMEZ, Luis Ángel. El Museo Antropológico del Doctor Velasco (anatomía de una obsesión). Madrid: **Anales del Museo Nacional de Antropología**, XVI, 2014. p.265-297.

\_\_\_\_\_. La Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria (1921-1951). **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1990. Tomo XLV.

\_\_\_\_\_. **La antropología al servicio del Estado**: El Instituto Bernardino de Sahagún del CSIC (1941-1970). RDTP. XI.VIII. 1992. p.29-44.

SANDELL, Richard. Displaying difference: revealing and interpreting the hidden history of disability. In: **Museums, prejudice and the reframing of difference**. Oxon, New York: Routledge, 2007. p.138-172.

SANTACANA I MESTRE, Joan; HERNÁNDEZ CARDONA, Fransesc Xavier. El *happening* del pasado. In: **Museos de Historia** - entre la taxidermia y el nomadismo. Gijón (Asturias): Ediciones Trea, 2011. p.171-186.

SANTAMARINA, Beatriz; HERNÁNDEZ, Gil-Manuel; MONCUSÍ, Albert. Património etnológico e identidades en España: un estudio comparativo a través de la legislación. Jaén: **Revista de Antropología Experimental**, n.8, texto 15, Universidad de Jaén, 2008. p.207-223ISSN: 1578-4282.

SANTOS, Francisco de. Las formas de representación del africano en el Museo Nacional de Antropología. **Anales del Museo Nacional de Antropología**, XVI/2014. Madrid: Ministério de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica, 2014. p.234-264.

\_\_\_\_\_. **África** - Museo Nacional de Antropología. Catálogo. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura de España, 2004. ISBN: 84-8181-209-9. 83p.

SANTOS, Myrian Sepulveda dos; ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **História, Memória e Esquecimento**: implicações políticas. Estudos Sociais. Segundo semestre, n. 33, XVII, 2007. p.157-173.

SAVALL, Cristina. La reducción del Museu Etnològic a lo catalán alarma a los antropólogos. **El Periódico**, Noticias, Barcelona. 2 dez. 2014. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/reduccion-museu-etnologic-catalan-alarma-antropologos-3737090>>. Acesso em: 24 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. El Etnològic rebrirà en octubre con un concepto mestizo. **El Periódico**, Barcelona, segunda-feira, 24 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/museu-etnologic-reabrira-octubre-con-concepto-mestizo-4450339>>. Acesso em: 6 set. 2015.

SERRA, Maria de Lluç. Etnologia i museologia - els museus etnològics als anys quaranta. **Revista d'Etnologia de Catalunya**. Desembre, n. 37, 2010. p.142-144.

SEVERI, Carlo. Anthropologie de l'art. In: BONTE, Pierre; IZARD, Michel. (eds.). **Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie**. Paris: Quadriège; Presses Universitaires de France, 1992. p.81-85.

SCHILLER, Francis. **Paul Broca** - Founder of french anthropology, explorer of the brain. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979.

SCHWARCZ, Lilia. A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu paulista, o Museu nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia G.; VIDAL, Diana G. (orgs.). **Museus**: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p.113-136.

SHORT, Willian Gilbert. El pueblo Navajo. **Revista Española de Antropología Americana**. v.4, Madrid, 1969.

SILVA, Rita Gama. **Quantos folclores brasileiros?** As exposições permanentes do Museu do Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada. Dissertação de mestrado. UFRJ, IFCS, PPGSA, 2008. 158p.

SLEEPER-SMITH, Susan. **Contesting knowledge**: museums and indigenous perspective. Lincon and London: University Nebraska Press, 2009.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133p.

STOCKING JR., George W. **Race, culture and evolution** - essays in the history of anthropology. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982.

\_\_\_\_\_. **Objects and others**. Essays on museum and material culture. Madison: The University Wisconsin Press, 1985. 380p.

\_\_\_\_\_. **Franz Boas** - A formação da antropologia americana, 1883-1911. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora UFRJ, 2004.

TURNBAUGH, Sarah P.; TURNBAUGH, Willian A. **Indians Baskets**. Schiffer Publishing LTD. Atglen, PA, 2004.

TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos**. Aspectos do ritual Ndembu. Niterói: Eduff, 2005. 488p.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. CLT.2002/WS/9. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

VAN GEERT, Fabien. **Du musée colonial au musée des diversités** - intégrations et effets du multiculturalisme sur les musée ethnologiques. Thèse doctorale. Programa del Doctorat en Gestó de la Cultura i el Patrimoni. Facultat de geografia i Història. Universitat de Barcelona, 2014.

VASCONCELOS, E. Bienvenido, Mister Folch. **El Mundo**, Barcelona, La Aventura de la Historia, 10 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/02/10/54d38ea9e2704ebd2f8b458d.html>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

VENTOSA, Sílvia. El cos vestit: exposició permanent al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona. **Revista d'Etnologia de Catalunya**. Dezembro de 2010, n.37. p.180-183. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/revistaEtnologia/article/view/259302>>. Acesso em: 24 mai. 2016.

VENTURA, Abida. INAH busca repatriar piezas de la colección Barbier-Mueller. **El Universal**, México, 6 mar. 2013. Disponível em: <<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/71208.html>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Guatemala se une a los reclamos por subasta de Sotheby's em París. **El Universal**, México, 15 de março de 2013. Disponível em: <<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/71285.html>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

VINCENT, Nina. **Paris, Maori: o museu e seus outros** - cutadoria nativa no Quai Branly. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2015. 200p.

WEINER, James (ed.) (1994). **Asthetics is a cross-cultural category**. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory. 44p.

YATES, Francis. As três fontes latinas da arte clássica da memória. In: **A arte clássica da memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p.17-46.

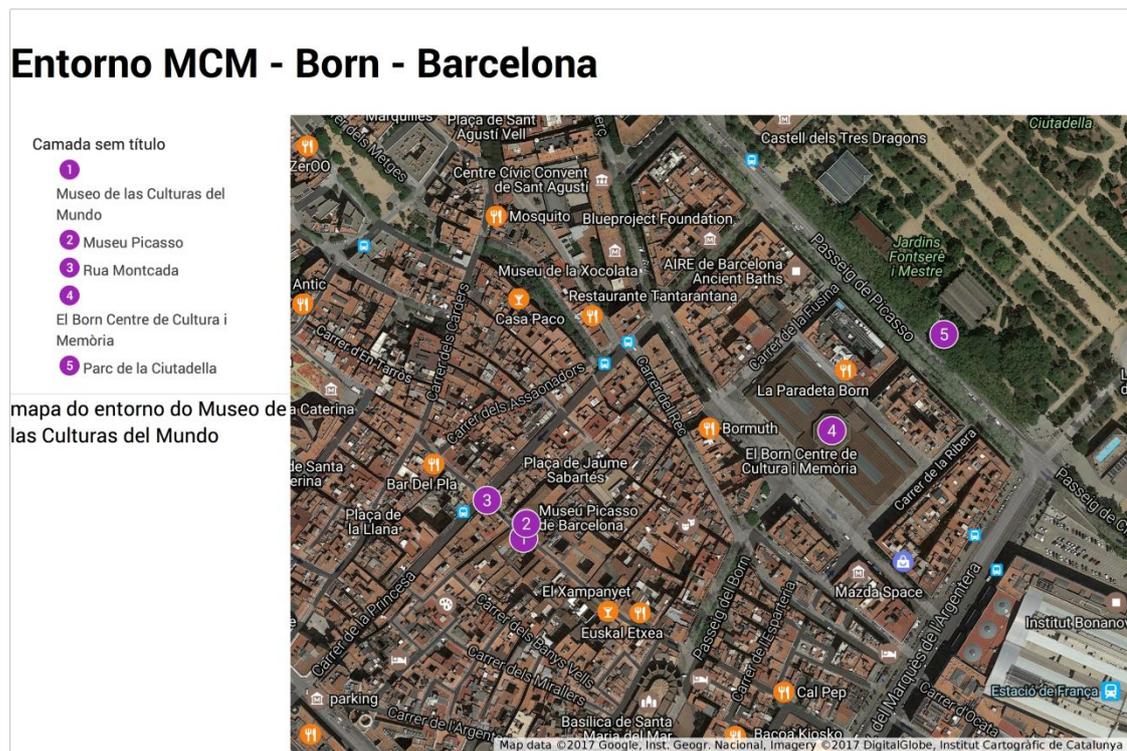
ZAPATEL, Juan Antonio. **Barcelona** - transformação urbanística (1979-1992). Florianópolis: Edusc, 2013.

## ANEXO A - Lista de entrevistados

	<b>Entrevistado/a</b>	<b>Instituição</b>	<b>Data da entrevista</b>
1	Belén Soguero	Museo Nacional de Antropología de Madrid	22 de dezembro de 2015
2	Carme Clusellas	Museo de las Culturas del Mundo	11 de fevereiro de 2016
3	Elena Martínez	Museo de las Culturas del Mundo	26 de novembro de 2015
4	Enric Miró	Museo Etnológico de Barcelona	23 de fevereiro de 2016
5	Gustau Molas	Museo Etnológico de Barcelona	26 de fevereiro de 2016
6	Joaquin Vicente	Museo de las Culturas del Mundo	04 de dezembro de 2015
7	Josep Fornés	Museo Etnológico de Barcelona	10 de fevereiro de 2016
8	Jusèp Boya	Museo de Historia de Cataluña	29 de outubro de 2015
9	Patricia Alonso	Museo Nacional de Antropología de Madrid	21 de dezembro de 2015
10	Pilar Romero	Museo Nacional de Antropología de Madrid	06 de novembro de 2015
11	Ricard Bru	Museo de las Culturas del Mundo	30 de novembro de 2015

12	Fernando Saez Lara	Museo Nacional de Antropología de Madrid	22 de dezembro de 2015
----	--------------------	--	------------------------

## ANEXO B - Região entorno do Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona



## ANEXO C - Manifesto<sup>210</sup>

### BARCELONA I ELS MUSEUS COM A PESSEBRES

Fa diverses dècades que els museus etnològics clàssics, guarnits a les antigues metròpolis amb fons provinents dels territoris d'ultramar, experimenten arreu una mena de crisi existencial. Concebut i inaugurats de manera general durant l'època d'exaltació de l'empresa colonial com a instruments de propaganda, només sobreviuen a la mala consciència dels temps actuals al preu d'una reformulació museogràfica completa, per bé que aquesta pot prendre rumbos molt diversos. En alguns casos, aplicant una estratègia generalitzada dins del sistema museístic internacional, aquestes institucions, hereves dels gabinets romàntics de curiositats, han encetat processos d'autorreflexió -i, per què no, també d'autoinculpació- que s'han traduït en una voluntat gradual de fer visibles, més o menys críticament, les condicions de la seva emergència i consolidació. En d'altres, en canvi, la manca de decisió o de lucidesa de la part dels seus gestors polítics i/o tècnics ha abocat aquestes institucions a una mena de paràlisi estructural, senyal inequívoc, de fet, d'una futura i, gosaríem dir-ne, saludable extinció.

Aquests dies, els advocats de la política cultural de l'Ajuntament de Barcelona deuen estar redactant recargolats al·legats, a l'aixopluc de les dignes teulades del Palau de la Virreina, allà on rau l'Institut de Cultura de Barcelona, per tal d'apagar l'incendi provocat pel judici públic obert al Museu Etnològic de Barcelona (d'ara endavant MEB). Com correspon als temps que corren, la polèmica envolta aquesta vegada la suposada cosificació de la cultura i identitat catalanes que posarà en pràctica el nou MEB a partir de l'any vinent, quan l'equipament torni a obrir les seves portes després d'una costosa reforma i d'una llarga inactivitat. Val a dir que les consignes i els titulars s'acostumen a imposar sobre els matisos, i que en aquest cas com en altres fóra convenient no confondre de manera automàtica els desitjos humits dels comissaris encarregats de vetllar pel compliment de l'ortodòxia amb el pragmatisme i el sentit comú que afortunadament encara romanen entre els tècnics que gestionen aquests equipaments. Sigui com sigui, se'ns anuncia que el MEB serà espoliat -mai millor dit- de les seves col·leccions exòtiques, provinents en la seva major

<sup>210</sup> Disponible em: <<http://www.ub.edu/grecs/wp-content/uploads/2014/12/Barcelona-i-els-museus-com-a-pessebres.pdf>>. Acceso em: 2 fev. 2017.

part dels països que havien format part en un moment o altre de l'atribolat imperi colonial espanyol, com ara Mèxic, el Perú, el Marroc o Guinea, i que ara hauran de cercar la seva terra de promissió al flamant Museu de les Cultures del Món (sic). Mentrestant, el nou MEB farà, diguem-ne, de la necessitat virtut, aprofitarà una part de les immenses col·leccions de cultura material que havien estat integrades a l'antic Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars i, sense cometes que convidin a prendre una certa distància irònica, rebem la notícia que d'ara endavant centrarà la seva proposta museogràfica en l'exhibició d'objectes que pertanyen a la(es) cultura(es) catalana(es), sigui el que sigui que això signifiqui.

A la dècada dels 90, alguns de nosaltres vàrem col·laborar en diverses ocasions amb el MEB. Recordem que aleshores la institució, un estrany i incòmode edifici construït a partir de mòduls hexagonals, a la manera d'un rusc gegant, patia malalties comuns amb la resta d'equipaments culturals de la ciutat (formació inadeguada d'una part dels seus treballadors, un finançament que abocava al museu a la lluita per l'estricta supervivència, etc.) i d'altres que n'eren pròpies, com ara l'estructura rígida dels seus espais expositius, les dificultats d'accés a través dels camins de la muntanya de Montjuïc o la seva ubicació al revolt més tancat del vell circuit. Recordem, també, l'angoixa amb la qual l'equip de direcció vivia les magres estadístiques de visitants, sabedor que, davant l'embranchida neoliberal que assolava la Barcelona postolímpica, la supervivència del museu depenia del criteri insondable d'uns polítics ofuscats per assolir l'estricta rendibilitat econòmica dels equipaments culturals, insensibles a qualsevol raonament pedagògic, històric o fins i tot moral. Enmig del clímax d'autocomplaença que l'anomenat "model Barcelona" va estendre entre les elits polítiques i culturals de la ciutat, el MEB llanguia a les faldes de la muntanya, tot expiant els seus orígens colonials, amagat per no fer nosa, condemnat al silenci perquè el seu patrimoni semblava encabir-se poc i malament dins de la gàbia daurada en que s'havia convertit la xarxa de museus barcelonins. Just com ara.

Ara, les nostres elits polítiques i culturals – ves que no siguin, al cap i a la fi, les mateixes – han trenat afanosament una solució per al MEB, al seu parer definitiva, un nou pas de volta dins l'operació d'embelliment i frivolització de la gàbia cultural barcelonina: el Museu de les Cultures del Món. Emmirallat en Jacques Chirac quan era

alcalde de Paris i va tirar endavant l'edificació del Musée du Quai Branly davant la protesta de bona part dels departaments d'antropologia francesos i la joia poc dissimulada dels grans marxants d'art, en Xavier Trias sembla disposat a deixar la seva empremta sobre el teixit cultural de la ciutat. L'obertura d'un museu adreçat, un cop més, al turisme massiu que roda i s'escampa dia sí i dia també per la ciutat, i que pretén essencialment rescatar la dimensió estètica dels objectes pertanyents a altres societats, tot reproduint la vella consigna de que l'acte de contemplació deu ser independent de les condicions de la seva producció i apropiació – per tal d'evitar potser que informacions inoportunes contaminin el judici pur i sensible dels espectadors-, és el *quid* de tota aquesta operació, la guinda exòtica que li faltava al pastís –o pastitx- del carrer Montcada i, de retruc, l'equació que vol resoldre el vell *problema* del MEB.

Resulta un punt fascinant constatar còm, al mercat cultural barceloní, es compleixen a la perfecció alguns dels corol·laris de la llei de Murphy, en particular aquell que afirma que tota situació dolenta és susceptible d'empitjorar. Resulta, en canvi, lamentable constatar la impunitat de què gaudeix una política cultural insensata, emparada en el control draconia de les subvencions i en les amenaces vetllades o simplement grolleres que deriven del seu exercici. La consigna, un cop més, és que qui s'hi mou no surt a la foto. Així, presentat com un fenomen meteorològic natural i inexorable, el futur Museu de les Cultures del Món s'aboca a la consagració superficial de l'exotisme, en el típic registre multiculti i acrític tant del gust de les nostres elits, tot eliminant aquelles col·leccions que, com ara les magribines – segurament les més nombroses de tot el fons del MEB –, trasllueixen una dosi massa reduïda d'exotisme i ens remet en canvi massa explícitament a l'experiència colonial que va permetre la seva conformació. De retruc, el destí reservat per al nou MEB és un altre. Arrossegat per la marea identitària que ens envolta, però tal vegada conservant la particular declinació que CiU imposa sobre aquestes matèries –una celebració resistencial i teleològica de la cultura catalana, nodrint la ficció que aquesta es pot abstraure de la història de la lluita de classes i en definitiva de tota conflictivitat social-, el nou MEB sembla apostar, a falta d'altres informacions que ens indiquin el contrari, per la via de la reïficació del present i l'oblit dels episodis més foscos del nostre passat recent, per l'exhibició despolititzada dels estris de la *nostra* cultura material i, en fi, per la cultura entesa com a pessebre i no pas com a conflicte, negociació i,

ocasionalment, entesa. Una mateixa paraula, sí, però amb significats diametralment oposats.

GRECS

Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials Universitat de Barcelona