

Por uma polifonia dos museus-florestas: novos paradigmas estéticos na relação com os povos indígenas

Ryanddre Sampaio de Souza

A relação entre a antropologia e os museus, além de ser essencial para a consolidação da ciência antropológica, é uma das bases mais importantes para o estabelecimento de uma estruturada teoria museológica e do campo museal no mundo ocidental. Museus, transcendendo o colecionismo colonial, o qual é a marca de sua gênese, são instâncias de memória constantemente atravessadas por agenciamentos múltiplos, tangenciados por experiências pessoais e coletivas, de interesse político, artístico, científico ou histórico, conjugados em sua essência própria de criação e produção de representatividades. Dessa forma, são pensados tanto como instituições quanto fenômenos identificáveis por meio da relação entre humanos, espaço, tempo e memória, relação esta que chamamos de “musealidade” (Scheiner, 1999, p. 18).

Como uma característica intrínseca dos museus, a musealidade pode ser capaz de produzir mundos e alterar realidades. Proponho pensarmos novas musealidades para o futuro a partir de uma relação mais dialógica e relacional com o conhecimento tradicional e as cosmologias indígenas. Desse modo, o presente trabalho é, em certa medida, menos uma proposição teórica e mais um exercício de fabulação, onde outras musealidades possíveis serão tensionadas por dinâmicas de produção de alteridades, com um relevante potencial de transformação sociocultural, em consonância com o entendimento mais contemporâneo acerca dos museus.

Com isso, acredito que, por meio de um olhar mais demorado sobre essas instituições, seus acervos e suas exposições, podemos perceber como suas formas de interagir com o mundo os colocam em constante movimento e relação, obedecendo a um fluxo que os conecta com a trama das sociedades com as quais dialogam ou nas quais estão inseridos. O debate torna-se ainda mais relevante ao considerarmos a relação dos museus com as populações tradicionais e, mais especificamente, com os povos indígenas; e é justamente este fluxo relacional entre os museus e seus outros o objeto desta análise, que nos possibilitará compreender tanto a polifonia de vozes que ecoam em seus salões e corredores quanto os regimes de visibilidades estabelecidos em suas vitrines.

Proponho aqui pensarmos a ideia de “museus-florestas” a partir de novos paradigmas estéticos contradiscursivos de apropriação dos espaços museais que, como armadilhas, nos capturam e nos fazem repensar as dinâmicas de poder nas instituições museológicas. Essa proposição dialoga com a ideia de museus como florestas autopoieticas (Souza, 2021), marcados por sistemas organizados de produção interpretativa que criam formas de produção de conhecimento sobre-e-com os povos indígenas.¹ Essas florestas autopoieticas valorizariam, assim, as formas de existência daqueles que ainda são capazes de “experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar” (Krenak, 2019, p. 13).

1 O presente texto é uma adaptação da fala do autor para a mesa redonda intitulada “Antropologia, museus e populações tradicionais”, ocorrida no dia 11 de dezembro de 2023 no auditório do Museu de Etnologia e Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso em ocasião das comemorações de 70 anos da Reunião Brasileira de Antropologia. As reflexões aqui contidas são frutos da atuação do autor como museólogo do referido museu nos últimos dez anos e da sua formação em antropologia durante seu mestrado em Antropologia Social (PPGAS/UFMT) e doutorado em Antropologia Cultural (PPGSA/UFRJ).

Alteridades, deslocamentos e musealidades

Pensados desde os templos das musas na Grécia antiga, o que hoje compreendemos como museus eram espaços destinados apenas àqueles eruditos que produziam músicas, poesias, estudos filosóficos de diversas naturezas e apreciavam as artes. Passando pelo *museion* de Alexandria e, posteriormente, com a expansão dos impérios europeus proporcionada pelas grandes navegações, o centro cultural do mundo foi deslocado da Ásia para a Europa², importando novas filosofias, costumes e bens materiais, possibilitando o surgimento de inúmeras coleções de história natural e materiais considerados exóticos nos gabinetes de curiosidades dos viajantes, comerciantes, exploradores e mecenas, dando origem ao início da enciclopedização dos museus.

Com a expansão do colecionismo, impulsionado pelo mercado de arte crescente devido ao interesse por antiguidades e obras do Renascimento, são identificadas, no século XVII, a comercialização e o traslado de coleções e obras de arte em âmbito internacional. O deslocamento de objetos provenientes de culturas diversas através das fronteiras europeias, após sua subtração colonial dos seus contextos de origem, lembram-nos constantemente que museus são fenômenos tão coloniais quanto as primeiras tentativas de análise das culturas por meio de seus testemunhos materiais: “foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; [...] os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista” (De Varine, 1979, p. 12).

Uma relação mais científica entre museus e antropologia iniciou apenas no final do século XIX, período marcado pelo que Lilia Schwarcz (1993, p. 58) chamou de uma “nova sedução da memória”, quando as coleções

2 Muito antes da expansão marítima europeia, localizavam-se no Oriente Médio os principais centros intelectuais do mundo nas grandes metrópoles cuja efervescência cultural era enriquecida pelas rotas comerciais entre Europa e Ásia, que se estabelecia na ausência de oposição entre hemisférios traçados após a mudança do centro econômico e político do mundo para a Europa (Frankopan, 2019).

de arquivos e museus foram abertas ao público para recuperar a memória das nações europeias e, por consequência, reafirmar seu poder colonial. Neste momento, foram criados os primeiros museus etnográficos formados por objetos recolhidos no contato com as alteridades desde as grandes navegações, firmando-se como “lares institucionais de uma antropologia nascente” (Schwarcz, 1993, p. 59). Também neste momento crítico surgiu o advento da representação nos museus, que iniciaram seu moroso afastamento dos antigos gabinetes de curiosidades para aderir ao que Foucault classificaria como um “projeto de uma ciência geral da ordem”, passando a “hierarquizar e aproximar, para comparar e isolar” (Schwarcz, 1993, p. 92) objetos, pessoas e grupos, tornando-se decisivos na construção de certas visões sobre diferentes culturas.

Franz Boas ([1928] 1987) foi um dos mais importantes antropólogos a iniciar uma investida de ressignificação dos museus e processos curatoriais a partir de sua crítica às práticas evolucionistas das instituições museais, pautado na sua experiência no *American Museum of Natural History*. Boas defendia firmemente que as coleções etnológicas deveriam obedecer a uma ordem de classificação geográfica e de grupos sociais ao invés de sua organização e exposição focada nas tipologias científicas, invertendo o foco da utilidade dos objetos para os modos de vida das pessoas e as relações estabelecidas entre elas e a sua produção material. Essa crítica de Franz Boas é essencialmente voltada às práticas impositivas e classificatórias dos museus sobre seus outros em razão de sua materialidade; práticas violentas que têm sido constantemente revistas na contemporaneidade. É importante ressaltar que, ao apontar as práticas coloniais dos museus, no passado ou no presente, não objetivamos anular a importância desses espaços como instituições culturais e de memória, mas sim reafirmar as agências e as histórias dos povos saqueados e exotizados por eles e que ainda hoje fazem parte dos seus acervos. Diz mais respeito à produção de potencialidades do que a apagamentos.

Cabe-nos, a partir daqui, refletirmos sobre a vida dos objetos de museu: o processo de musealização, ou seja, a transposição desses objetos

de seu lugar de origem para as coleções dos museus. Penso este processo não somente como uma imposição simbólica de classificação e significados, mas como “um ritual performativo de imposição classificatória e substituição de sentidos” (Souza, 2016, p. 52). André Desvalées e François Mairesse (2013, p. 57) já apontaram esse processo como uma operação de extração física e conceitual de uma coisa do seu meio natural ou cultural de origem, “[...] conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou museália, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal”. Segundo os autores, essa substituição simbólica produz uma imagem que se torna um substituto autorizado da realidade cujo valor remete à musealidade, ou seja, um valor documental da realidade da qual foi subtraído.

Portanto, apesar de percebidos em um passado não tão distante como templos detentores de segredos e de adoração de objetos sacralizados pela musealização, devemos compreender que os museus guardam muito mais que a materialidade das culturas: seus acervos são atravessados por múltiplos agenciamentos que funcionam como vetores da ação e pensamento de diversos grupos sociais sobre o mundo, mesmo que tenham sido simbolicamente subtraídas devido ao processo de musealização. No caso dos museus de etnologia, a potência de seus discursos sobre as alteridades que estão atravessadas na materialidade de seus acervos está ligada à produção de um paradigma estético que pode ser entendido como força motriz para a produção de regimes de visibilidades diversas acerca dos povos indígenas, como tentarei demonstrar a seguir.

Museu-armadilha-arte-artefato

Nesta produção de regimes de visibilidades há, porém, certos perigos, ou seja, algumas armadilhas que devem ser consideradas. Uma dessas armadilhas se encontra na possível redução das cosmologias e da complexidade social dos povos indígenas e demais populações tradicionais a textos que tentam explicar seus usos e a legendas que tentam descrever sua forma,

reduzindo-os à intencionalidade do que nos é mais familiar e conhecido em detrimento de sua pluralidade inerente; essa redução, criticada por Boas (1928 [1987]) no início do século XX, é o ponto focal de produção de assimetrias nos espaços museais.

Afinal, a entrada de bens “etnológicos” aos museus os “eleva” à categoria de objetos de arte? Acredito que pensar em uma antropologia dos museus necessariamente nos faz pensar em uma antropologia da arte. O debate realizado por Alfred Gell sobre a noção de “arte” e as distinções entre obras de arte e a instrumentalidade dos chamados *artefatos* a partir da exibição de uma armadilha de caça do povo Zande exposta como arte conceitual na exposição “Arte/Artefato”, de curadoria da antropóloga Susan Vogel, bem como sua estruturação de uma teoria antropológica da arte, já nos indicavam sinais dos múltiplos atravessamentos que os objetos expostos, os museus, as cosmologias e estéticas indígenas e as narrativas curatoriais têm entre si.

Cabe recordar que, na teoria antropológica da arte proposta por Alfred Gell (2018), as obras de arte não possuem uma natureza intrínseca independente do seu contexto relacional: é mediante sua eficácia nas relações sociais, seu poder agentivo que a arte se torna um objeto de interesse para a antropologia. A antropologia da arte deveria, então, focar nos contextos sociais de produção, circulação e recepção da arte, contextos que são sustentados por processos sociais específicos, e não focar ou promover formas de valorização dessas obras, especialmente por conceitos de agência, intenção e transformação. Para o antropólogo, os objetos de arte circulam mantidos “[...] por certos processos sociais de natureza objetiva, que estão ligados a outros processos sociais” (Gell, 2018, p. 245).

Nessa rede relacional, tais objetos de arte não institucionalizados (índices) são compreendidos como entidades materiais que permitem operações cognitivas de inferência sintética, como um sistema de regras de significação (abdução da agência) relacionadas a entidades consideradas por abdução como representadas no índice (protótipo). Os índices são pensados, assim, como “resultado e instrumento da agência social” uma vez

que a agência atribuída aos objetos de arte é irreduzivelmente social, estabelecendo-se em um tecido relacional. Seria, então, a tarefa da antropologia da arte focalizar no contexto social de produção, circulação e recepção desses objetos, definindo e avaliando as características e contribuições da estética inerente de cada cultura “em relação a suas intenções estéticas culturalmente específicas” (Gell, 2018, p. 244), bem como a mobilização de tais princípios estéticos no decorrer das interações sociais que são estabelecidas em diversos contextos relacionais.

Minha compreensão sobre estética se aproxima do que Jacques Rancière (2018, p. 12) categoriza como um “[...] regime específico de identificação e pensamento [...] implicando uma determinada ideia da eficácia do pensamento”. Para o filósofo, uma revolução estética diria respeito a um regime do pensamento agentivo, o pensamento como ação: “[...] a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (Rancière, 2018, p. 25). Também penso com Els Lagrou (2009, p. 11), para quem “[...] toda sociedade produz um estilo de ser que vem acompanhado de um estilo de gostar, e pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos, os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre seu mundo”. Assim, a antropologia da arte deve considerar a produção artística como “redes de interações e inferências” por meio de sua influência “nas pessoas, alimentando muitas reações cognitivas” (Lagrou, 2009, p. 12-13). Dessa forma, podemos compreender como a relação entre estética, arte, museus e antropologia é fundamental para esta análise, considerando a estética para além de uma noção kantiana de distinção, mas como uma força política que deve ser avaliada nos contextos nativos por intermédio dos quais as pessoas sentem e reagem ao mundo.

Tornando-nos sensíveis à importância da compreensão estética do mundo, tanto a nossa quanto dos nossos outros, passamos a considerar a possibilidade de produzir novas musealidades possíveis a partir das relações estabelecidas pelo contato com a alteridade, sempre de forma simétrica com os outros cuja materialidade habita as reservas técnicas e os salões

expositivos dos museus. Mediante propostas que considerem a multivocalidade em seus fazeres, saberes e de seus acervos, poderiam, então, os museus se consolidarem, cada vez mais, como zonas de contato não apenas entre pessoas de culturas diferentes, mas entre fluxos, cosmologias e mundos plurais?

Este é um questionamento difícil de responder, considerando a complexidade do nexo da arte nos museus de etnologia (quando considerado), com suas tramas relacionais regidas não apenas por dinâmicas culturais, mas também por regimes de poder, por agenciamentos coletivos de enunciação e agenciamentos maquínicos (Deleuze; Guattari, 2000), não se percebendo exatamente quem captura quem. Museus permanecem falando, em muitos contextos, sobre o que são ou não “obras de arte” com base em conceitos ocidentais de estética, beleza e vinculados ao fluxo histórico da arte ocidental. Nessa imposição de sentidos há uma complicada relação de alteridade que fundamenta conceitos como “arte primitiva”, relacionando-se não a pressupostos intrínsecos aos objetos, mas referindo-se a quem os produziu. Seus acervos eram formados por objetos que fizeram parte de um fluxo de deslocamento impositivo e, por isso, museus e galerias de arte seriam, lugares de captura ou “armadilhas do pensamento” que mantêm as vítimas, por algum tempo, em suspensão. Talvez a única certeza seja a de que estamos todos sendo continuamente capturados: artes, museus e visitantes.

Nas minhas análises sobre a formação do acervo e atuação do Museu de Etnologia e Arqueologia da UFMT (2016, 2021), compreendi que a possibilidade de uma multivocalidade residia na própria capacidade dos espaços museológicos de valorizar mais o ideal de subjetividade constitutivo da economia do xamanismo, cujo direcionamento é dado justamente pela intertextualidade cultural, que redirecionaria suas referências cosmológicas para uma leitura de legitimação política. Esse redirecionamento engendraria possibilidades de pensarmos os discursos produzidos por essas instituições de forma que as diversas agências indígenas não sejam apagadas dos objetos que fazem parte de seus acervos nem no diálogo que deve ser

aberto e tornado constante com essas pessoas, uma vez que as intencionalidades investidas nesses espaços e a intertextualidade cultural podem ser possibilidades de alcançarmos a multiplicidade e a simetria necessárias para a produção de um conhecimento mais comprometido com as alteridades, base do nosso fazer antropológico e do nosso comprometimento ético e estético com as populações com quem dialogamos e com quem produzimos conhecimento.

É interessante pontuar que, em 24 de agosto de 2022, durante a Conferência Geral do ICOM³, realizada em Praga, foi aprovada uma nova definição de museu que viria a substituir a definição anterior, em vigor desde 2007. Na definição mais recente, os museus são definidos como:

[...] instituições permanentes, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisam, colecionam, conservam, interpretam e expõem o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM, 2022).

Nesta nova definição, os museus passam a ser vistos também como instituições que interpretam o patrimônio material e imaterial, além de serem necessariamente acessíveis e inclusivos, de forma a fomentar a diversidade e a sustentabilidade com participação das comunidades em suas atividades educativas e culturais. Ora, é justamente sobre essas características presentes nesta nova definição que os museus se tornam ainda mais fundamentais devido à sua potência para uma nova ação social em parceria com os povos indígenas e as populações tradicionais por processos de reformulação – física e epistemológica – para a desestabilização de um fazer museu para dentro, impulsionando-os a um movimento para além da

3 Conselho Internacional de Museus.

horizontalidade marcada até então: uma espiralização que ascende a novos territórios existenciais, por exemplo, o borrar das fronteiras entre museus de arte e museus etnográficos.

Os museus estabelecem, a partir desses modelos, suas relações com os seus outros, estejam estes em seus acervos ou fora. Devemos ter em mente sempre que a forma dos museus de falar sobre os outros não é, necessariamente, a forma dos outros de falar sobre si mesmos. Com a classificação de seus objetos, representantes materiais dos povos indígenas, dos seus modos de viver e de suas cosmologias, os museus pensaram ter conseguido sujeitá-los aos seus gostos e valores pelos mecanismos disciplinadores que foram características dos museus até um passado não tão distante. E hoje? Sobre quem falam os museus? E como falam os museus?

A partir da década de 1970, a chamada Nova Museologia concebeu os princípios do museu como ferramentas de reflexão e um dos principais agentes do desenvolvimento integral das comunidades. Também a partir da década de 1970 iniciou uma inversão de perspectiva no pensamento antropológico mediante uma antropologia reversa e a pluralização do conceito de ontologia, buscando-se uma maior simetria na produção do conhecimento e maior valor aos conceitos nativos. Essa radicalização metodológica na disciplina foi, posteriormente, compreendida como as bases de uma virada ontológica. A relação museus e povos indígenas passou a ser revista e surgiram novas possibilidades de curadorias mais dialógicas, colaborativas, compartilhadas ou “nativas” que levassem a sério o que os ditos “outros” falam sobre si mesmos.

Aldear os museus, reflorestar a arte

O aldeamento dos museus parece-me não só necessário como também urgente. Essa ideia vem de um texto publicado pela ministra Sônia Guajajara (2022), no qual ela explica a importância de aldear a política para curar a mãe terra e reflorestar as mentes de seus filhos. Nos museus e na arte, não seria diferente. Por que aldear os museus? Ocupar esses espaços autorizados

de poder é necessário para que uma significativa mudança possa ser feita. Não basta apenas que os museus cuidem sobre como falam dos povos indígenas; é necessário que os povos indígenas estejam nos museus para falar não apenas sobre os seus, mas para ter suas ideias, falas e opiniões sobre os seus outros e sobre os seus mundos, divulgadas pelas novas concepções de museus e suas relações com as artes ameríndias.

Temos visto esse processo de aldeamento dos museus e de reflorescimento da arte especialmente no crescente cenário da arte indígena contemporânea: identidade, reconhecimento e resistência na arte para fortalecer a luta pelos direitos. Esse movimento quebra os paradigmas da arte ocidental reforçando a dimensão ativista e coletiva que se manifesta nas tradições – dinâmicas e transformativas – e na busca de autorrepresentações. Segundo Jaider Esbell (2008), os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas e midiáticas: a arte indígena contemporânea é um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente.

Devo dizer que meu atuar ecoa para um sentido da arte que puxamos para nós, indígenas, em relação ao grande mundo. Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças. (Esbell, 2018).

Durante os últimos anos, planejando e implementando ações no Museu de Etnologia e Arqueologia da UFMT que abrangessem a multiplicidade do seu acervo, temos refletido muito sobre a necessidade de pensarmos sempre novas formas de fazer museus, as tais “novas museologias para o futuro”, que comportem as diferenças, necessariamente pautadas nas políticas indígenas contemporâneas e que favoreçam a retomada dos espaços de memória para além do exotismo, desvinculando sua presença aos

discursos coloniais e estabelecendo uma nova narrativa por meio da arte e do papel de ferramenta de desenvolvimento social dos museus. Pensar a relação entre povos indígenas, museus e artes é, necessariamente, pensar em formas de valorização de seus modos de vida, da importância fundamental dos seus territórios e da compreensão ampla de suas lutas. Para isso, há a necessidade de uma reestruturação conceitual, como apontou Jaider Esbell, no encontro entre o sistema de arte e a arte indígena. A arte indígena é, então, uma armadilha conceitual que apreende aqueles que não compreendem sua potência de criar e manter o mundo.

Enquanto antropólogos, compreendemos que, mesmo retirados de seus contextos originais, os objetos classificados como “artefatos” podem ser considerados objetos de arte uma vez que incorporam ideias e veiculam significados, além de possuírem uma multiplicidade de atravessamentos próprios de uma rede de relações sociais complexas, comunicando um nexo de intencionalidades que serviriam para definir, então, o que seriam obras de arte. Entende-se, dessa forma, que a instrumentalidade (característica do que era considerado como artefato etnográfico) e a arte não são, de qualquer maneira, conceitos exclusivos e tangenciam uma série de outros atravessamentos estéticos, estilísticos e de eficácia. Por essa razão, questiono se a diferenciação entre museus de arte e museus etnográficos ainda pode ser considerada um recurso válido para entendermos tais instituições e suas coleções.

Museus precisam falar sobre suas coisas de formas diferentes, a partir de lugares diferentes, com vozes diferentes. Isabelle Stengers afirma que outras histórias precisam ser contadas: elas nos contam como podemos transformar o mundo pensando juntos, em colaboração, histórias que tem o poder de repovoar o deserto devastado da nossa imaginação e que, fugindo do exotismo e da utopia, nos apontam para uma pluralidade de conhecimentos e práticas “não modernas” que podem nos auxiliar a pensar um mundo possível por meio de outras e (não tão) novas possibilidades: “Precisamos desesperadamente de outras histórias, não dos contos de fadas, em que tudo é possível para os corações puros, [...] mas das histórias

que contam como situações podem ser transformadas quando aqueles que as sofrem conseguem pensá-las juntos” (Stengers, 2015, p. 169).

Conforme apontou Vinciane Despret (2016, 2023), as histórias precisam de espaços criados na capacidade dessas histórias de nos fazer mover, criando sentidos possíveis que tanto nos impulsionem quanto nos confundam. Isso é o que a filósofa chama de matriz narrativa: “uma matriz no sentido em que ela gera histórias, e também no sentido de continente à espera de conteúdo” (Despret, 2016, p. 9). Cada matriz narrativa inscreve certos fatos, junta alguns e oculta outros, afetando não apenas o que se conta, mas também o que se observa a partir da criação do espaço necessário para as histórias que se criam justamente nas bifurcações tomadas para convocar outras narrativas possíveis. Talvez possamos, assim, repovoar o deserto do real nos museus pelo deslocamento das matrizes narrativas, tirando o foco daqueles que conquistaram e venceram para aqueles que, mesmo subjogados, permanecem lutando por seus direitos.

A produção colaborativa de conhecimento tem sido a principal forma de dissolução das assimetrias nos museus, especialmente a partir de curadorias nativas ou das curadorias compartilhadas. As novas propostas curatoriais visam à produção de simetria, inexistente até muito recentemente, dos discursos museológicos por meio do reconhecimento de uma colonialidade própria do passado histórico de tais instituições, que, longe de inviabilizarem suas ações na instância de tempo presente/futuro, servem elas mesmas como mecanismos de construção de novas formas de produção de conhecimento pela formação dos seus acervos, das suas exposições e ações educativas junto ao público visitante. Para além do tripé “pesquisa-preservação-comunicação”, talvez devamos pensar os museus num constante tensionar de fluxos e fragmentações que estabilizam e desestabilizam ligações entre significação e objetos fragmentados pela própria musealização, uma vez que, pensando com Deleuze e Guattari (2020), todo objeto supõe a continuidade de um fluxo, e qualquer fluxo a fragmentação de um objeto.

É recorrente a reativação, nos termos de Isabelle Stengers (2016), do conhecimento tradicional indígena, nas urgências do tempo presente, seja

para repensar as práticas ecológicas nas ruínas do Antropoceno, seja na crítica do capitalismo e do *establishment* do mercado de arte pelos artistas indígenas contemporâneos.⁴ Essa reativação nos aponta para a incapacidade do desenvolvimento capitalista de lidar com os problemas sociais e ecológicos que gera, apontando para o “caráter intrinsecamente ‘insustentável’ desse desenvolvimento” e a necessidade de “tomar conhecimento de nossas obrigações diante do que está acontecendo” (Stengers, 2015, p. 19).

Nessa mesma lógica, podemos pensar sobre a ineficácia dos limites das classificações de museus por sua tipologia de acervo sem considerar os múltiplos agenciamentos daqueles que os constituem, por exemplo, a fragilidade da diferenciação entre museus de arte e museus etnográficos, não é uma radicalização, mas marca a desestabilização e estabelece uma relação um pouco mais simétrica e dialógica considerando seu deslocamento e sua inserção em uma nova dinâmica museal. Essas novas musealidades implicariam, então, a adoção de um novo paradigma estético que tenta abranger as cosmologias que atravessam seus acervos, valorizando sua potência estético-política para além de esquemas preestabelecidos, levando em consideração a alteridade em suas pluralidades.

A partir desse novo paradigma estético, para além de pensar os discursos museológicos como possibilidades de tradução de outras culturas, os museus devem sempre buscar um canal de interpretação das suas narrativas museológicas, conforme a nova definição de museu. O resultado esperado seria, então, a tão desejada multivocalidade ao considerar não apenas as múltiplas vozes que constroem os discursos museais – pesquisadores, curadores, historiadores e os próprios agentes de forma direta ou colaborativa, mas também as múltiplas interpretações que tais discursos

4 A questão da reativação dos conhecimentos tradicionais se tornou evidente no meu campo de pesquisa e foi o objeto da minha tese desenvolvida no Japão, pensando a relação estabelecida entre arte contemporânea, desastre e conhecimentos tradicionais, especialmente a partir de uma ecologia de práticas animistas que buscavam reestabelecer o potencial criativo e criador da natureza para repensar o mundo devastado e as práticas que levaram ao triplo desastre de Fukushima.

podem adquirir pelos visitantes. Essas interpretações não seriam apenas sínteses do conteúdo apresentado, mas possibilidades individuais dentro de uma complexa trama de interpretações possíveis.

Os museus se tornariam, assim, menos edifícios e mais florestas: florestas autopoiéticas, ou seja, sistemas organizados de produção interpretativa (Souza, 2021), onde cada flor é um cesto trançado, uma palavra, uma pluma, uma cor, um sopro quimérico. Um museu-floresta como um complexo de regimes discursivos rizomáticos, com uma diversidade fundante de agentes na produção dos discursos museais que não se estabelecem apenas de forma linear, mas de forma transversal entre pessoas e objetos, visitantes e pesquisadores, silêncios e polifonias. O caminhar por entre as árvores do discurso museal se torna uma ação processual: compreende-se um antes, um durante e um depois marcados pela experiência da relação com esses fluxos interpretativos, por processos de territorialização e desterritorialização que, por meio da inscrição e da interpretação, produzem um sistema de equilíbrio na tensão da sua relação com as cosmologias daqueles que constituem os museus. O caminhar nessa floresta é também uma experiência de captura, já que esses regimes discursivos rizomáticos, como as plantas, compõem um sistema aberto de relação com o mundo. O que vemos nos olha de volta, já afirmara o filósofo e historiador da arte Didi-Huberman (2010). Esse museu-floresta é uma armadilha e sua relação com as comunidades com as quais dialoga ou nas quais estão inseridas é necessariamente de afetação.

Concluindo, considero dever fundante de cada museu tornar visível, pela sensibilidade, a agência e a resistência dos povos indígenas e das demais populações tradicionais frente à destruição iminente dos seus mundos. Nunca acreditei em museus que calam ou fazem calar: é como pedir que a floresta silencie, uma vã tentativa fadada ao fracasso que contraria a própria natureza das coisas. Mas, se nos prontificamos a ouvir nossos acervos, descobrimos a polifonia, vamos compreender que tudo aqui, neste mesmo museu, fala, sussurra, grita ou sangra. E o que essas vozes nos falam dizem tanto sobre como as possibilitamos dizer quanto pela sensibilidade

estética dos que estão receptivos a ouvi-las. Pelas linhas de cada texto, ouvimos histórias de relações afetuosas ou conflitantes. Suas entrelinhas falam de amizades, de brincadeiras, de guerras, violência e de mortes.

Como floresta, constituída pela polifonia, os museus podem concretizar-se como dispositivos de produção de conhecimentos plurais que podem ser acionados pela própria experiência de atravessá-los e de serem atravessados pelas múltiplas agências dos povos que constituem seus acervos, porque delas depende sua própria existência. Assim como não há floresta calada, não há museu que se faça sozinho e não há musealidade possível que não se estabeleça em relação dialógica e horizontalizada com a alteridade.

Referências

BOAS, F. [1928]. *Anthropology and modern life*. Introdução de Ruth Bunzel. ed. rev. New York: Dover Publications, 1987.

CASTRO, A. L. S. de. *O Museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, vol. 1, 2000.

DEVARINE, H. de. “Entrevista com Hugues de Varine-Bohan”. In: CRESPIÁN; J. L.; ROJAS, M. T. R. *Os Museus no Mundo*. Rio de Janeiro: SALVAT Editora do Brasil, 1979, p. 8-21.

DESPRET, V. *O que diriam os animais se...* Tradução de Cícero Oliveira. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016.

DESPRET, V. *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam*. Tradução de Hortencia Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

DESVALÉES, A. MAIRESSE, F. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ESBELL, J. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Select*, 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

FRANKOPAN, P. *O coração do mundo*. Uma nova história universal a partir da Rota da Seda, o encontro do oriente com o ocidente. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Editora Planeta, 2019.

GELL, A. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2018.

GUAJAJARA, S. Aldear a política e reflorestar mentes. *Sumaúma: jornalismo do centro do mundo*, 2022. Disponível em: <https://sumauma.com/aldear-a-politica-e-reflorestar-mentes/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ICOM. Nova definição de museu. *Conselho Internacional de Museus*, 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 20 nov. 2023.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: ComArte, 2009.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2018.

SCHEINER, T. C. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paranaense Emílio Goeldi*, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan./abr. 2012.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STENGERS, I. *No tempo das catástrofes*. Tradução de Eloisa Araújo. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

SOUZA, R. S. de. *Os museus e os outros: uma etnografia das classificações, alteridades e agenciamentos no Museu Rondon de Etnologia e Arqueologia*

da UFMT. 2016. 195 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2016.

SOUZA, R. S. de. Do devir-museu à autopoiese museal: novos paradigmas discursivos do Museu Rondon de Etnologia e Arqueologia. *In*: LOURENÇO, S. R.; SILVA, M. A.; LOPES, M. A. (org.). *Dissidências, alteridades, poder e políticas no plural*. Coleção Brasil Plural. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021, p. 200-220.