

**“Onde está o homem no objeto?”: o Museu do Homem e as discussões em torno da do estatuto do objeto etnográfico (França, década de 1930)****GABRIELA A. M. M. C. THEOPHILO\***

O Museu de Etnografia do Trocadéro foi criado em 1878 e suas coleções advindas, principalmente, dos chamados “gabinetes de curiosidades” estabelecidos por estudiosos e marchands franceses. No início do século XX, com o esforço de profissionalização da etnografia, intelectuais envolvidos nessas discussões observavam o estado de abandono em que se encontrava o Museu, cuja organização não se distinguia daquela dos próprios gabinetes de curiosidades e mais parecia um “*magazin de bric-à-brac*”. Assim, no texto *L’ethnographie em France et à l’étranger*, de 1913, Marcel Mauss lamentava:

*Le Seul ensemble africain que nous connaissons personnellement, em France, et, sans doute, Le plus riche, est celui du musée du Trocadéro, à Paris. (...). Du Dahomey et du Soudan, de la Côte d’Ivoire aussi, on trouvera un grand nombre de pièces curieuses ; mais tout cela donne l’impression du hasard qui a présidé au recueil des échantillons, du désordre qui à présidé à l’expédition, du vague des instructions donnés aux collectionneurs, et, enfin, de l’insufisance scientifique du classement adopté (...).* (MAUSS, 1969: 408)

Mauss explicava, ainda, que o Museu fora inaugurado por ocasião da exposição Universal de 1878, abrigando, posteriormente, tanto as peças utilizadas nesse próprio evento, quanto aquelas das “coleções dispersas por Paris”. O resultado de uma falta de direcionamento científico na constituição do Museu resultaria, então, num local “*sans lumière, sans vitrines de fer, sans gardiens, sans catalogue et même sans inventaire continu, sans étiquettes fixes, sans bibliothèques dignes de ce nom*”. (MAUSS, 1969: 421)

Em 1928 Paul Rivet foi nomeado diretor dessa instituição. A partir de um posicionamento muito similar ao de Mauss, ele pretendia transformar o Museu num centro de ensino e de pesquisa, retirando do lugar a atmosfera de uma vitrine de “arte primitiva”, inspirada apenas pelo gosto do exótico e sem nenhum tipo de organização planejada. Desse modo, uma de suas primeiras atitudes foi retirar o museu da tutela do Ministério de Belas Artes e colocá-lo sob os desígnios do Ministério de Instrução pública. Assim, o museu se transformaria num laboratório vivo, privilegiando as missões de pesquisa, a conservação de objetos e a educação do público. (JOLLY, 2001: 153).

\*Doutoranda pelo Programa de pós-graduação em história social da UFRJ (PPGHIS/UFRJ), com pesquisa financiada pelo CNPQ.

As vitrines, então, foram renovadas, todos os objetos foram reorganizados e acompanhados de textos explicativos. De fato, a antropóloga Sally Price afirma que Michel Leiris declarou em entrevista concedida a ela, que, no Museu do Homem, os objetos foram dispostos em austeras caixas de metal e acompanhados de exaustiva contextualização etnográfica, porque havia um desejo explícito de enfatizar que a antropologia era uma ciência verdadeira (PRICE, ANO: 125).

Paul Rivet e George-Henri Rivière - então sub-diretor do Museu - assim, iniciam também um trabalho de divulgação da etnologia, realizando diversas conferências e organizando exposições temporárias – especialmente para mostrar os resultados das missões etnográficas. Muitos pesquisadores estrangeiros são convidados visando dar fim ao isolamento da instituição e uma gama de sociedades se instala ou passa a realizar suas reuniões no interior dos muros do museu. Desse modo, a instituição acolherá, por exemplo, a Sociedade dos Americanistas, a Sociedade Pré-histórica francesa e a própria Sociedade dos Africanistas (JOLLY, 2001: 154)

A reorganização do Museu foi efetivada num momento amplamente propício: Paul Rivet e Georges Henri-Rivière aproveitaram a moda do exotismo e a segurança da sociedade, em geral, em relação aos benefícios e sucesso da colonização.<sup>1</sup> A instituição se transformaria, assim, ao mesmo tempo, em uma vitrine do império colonial francês e num instrumento didático contra o racismo.

Em 1929, Rivière escreveu um artigo para a revista *Documents*, no qual apresentava, segundo suas análises, alguns motivos do estado de abandono do Museu naquele momento e as melhorias que poderiam ser feitas. De acordo com ele, desde sua fundação, o museu aumentara bastante suas coleções, mas os investimentos do Estado em pessoal capacitado e

---

<sup>1</sup> George-Henri Rivière circulava por diversos meios: nobreza, alta burguesia, mercado das artes, política etc. Nesse período, assim, ele mobilizou toda a sua rede de relações e influência para divulgar a etnologia e conseguir novas peças e financiamentos, tanto para expedições, quanto para a própria reforma do museu ou, ainda, para publicações. A exploração do gosto da “alta sociedade” francesa pelo exótico, a moda em torno do jazz e da *art nègre*, então, foi uma das formas encontradas para a geração de renda e de publicidade. As *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, por exemplo, foram publicadas graças à renda gerada por uma partida de boxe organizada no *Cirque d'hiver*, com o célebre boxeador negro Al Brown, amigo de Rivière. O retorno da expedição Dakar-Djibouti, por sua vez, foi marcado por uma exposição de divulgação aberta por um número de dança da bailarina negra Joséphine Baker. Ver: (JOLLY, 2001: 170).

manutenção das peças não correspondera a esse aumento. As condições físicas das salas e das vitrines encontravam-se, assim, em péssimo estado de conservação e não teriam sido aplicados métodos científicos para a extensão das coleções. Porém, era preciso fazer algo para mudar essa configuração. Não se poderia deixar as coleções perecerem, afinal, a França “*gardienne responsable de ses colonies*” jamais poderia deixar se corromperem ou desaparecerem as civilizações de seu império sem tentar “*par sagesse politique, par goût des lumières*”, fixar seus costumes (RIVIÈRE, 1929: 56).

Uma das medidas essenciais para isso, ainda segundo Rivière, já havia sido tomada por Paul Rivet: a associação do Museu de etnografia do Trocadero ao Museu Nacional de História Natural. Outras medidas, ainda, eram visadas. Entre elas: o estabelecimento de um novo catálogo, mais completo e atualizado, a partir de um novo exame e da reclassificação de todas as peças; a repartição das coleções entre salas abertas ao público – onde ficariam as peças “únicas”, mais características – e salas acessíveis aos pesquisadores – nas quais seriam acolhidas as séries e as peças repetidas. Nas primeiras salas as peças seriam acompanhadas de encartes explicativos com classificação geográfica, tribal, categorias de material e fotografias complementares. Nas salas destinadas aos pesquisadores, os objetos seriam classificados de forma similar, porém, agrupados em espaços menores e de fácil acesso (RIVIÈRE, 1929: 58).

Também estavam previstas a reorganização da biblioteca, a montagem de um sistema de publicidade - com a publicação de periódicos, de um boletim trimestral e de relatórios científicos -; e a organização de trocas com outros museus e diálogos com pesquisadores, colecionadores e *marchands* - franceses ou estrangeiros - de modo a estabelecer redes de doações e empréstimos de peças<sup>2</sup> (RIVIÈRE, 1929: 58).

Todas essas modificações estiveram condicionadas, porém, àquela que seria uma das principais reivindicações dos etnólogos franceses do período no que concernia à coleta e

---

<sup>2</sup>As contribuições financeiras de colecionadores, *marchands* e mecenas, de modo geral, foi de extrema importância para todos os empreendimentos etnográficos desse período. A Sociedade dos Amigos do Museu de etnografia, sob a presidência do Visconde de Noailles esteve no centro desse dispositivo, financiando a maior parte das expedições e intermediando os contatos entre os etnólogos profissionais e os salões parisienses. Muitos desses mecenas financiavam, também, as diversas revistas de arte e etnologia que circulavam no período. O mecenas David-Weill, por exemplo, além de contribuir para a reforma do Museu do trocadéro, patrocinou as revistas *Cahiers d'art* e *Documents* e foi a mais importante contribuição privada da expedição Dakar-Djibouti. Ver: (JOLLY, 2001: 170). O interesse dos *marchands* na etnografia deixava claro, assim, como a divulgação dos objetos das “sociedades primitivas” tinha um impacto forte no mundo artístico parisiense e, especialmente, no mercado das artes.

exposição de objetos etnográficos: era necessário traçar um quadro harmonioso e sutil das civilizações “arcaicas”, de modo que a escolha dos objetos não deveria ser presidida apenas “pela égide da estética”:

*A la suite de nos derniers poètes, artistes et musiciens, la faveur des élites se porte vers l'art des peuples réputés primitifs et sauvages. (...) Ceci provoque dans l'ethnographie d'étranges incursions, accroît une confusion qu'on prétendait réduire. Le Trocadéro rénové pouvait se fonder sur ce contre-sens, devenir un musée des beaux-arts, où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique. Pauvre principe à la vérité, qui n'aboutit qu'à distraire du tableau et au hasard, quelques-uns seulement de ses éléments essentiels : imposant et harmonieux tableau que l'ethnographie doit tracer des civilisations archaïques, tableau plus subtil, familier, folklorique, des réactions qu'engendre sur les conceptions savantes et officielles, au sein de civilisations plus évoluées, le contact des instincts populaires (RIVIÈRE, 1929 : 58) .*

A revista de etnografia *Documents*, que circulou entre 1929 e 1930, e para a qual colaboraram, entre outros, Marcel Griaule, Paul Rivet e Georges Henri Rivièrre, foi, a época, um dos veículos de batalha contra essa concepção “estetizante” do objeto etnográfico. Para a maioria desses etnólogos, tornava-se urgente que os objetos representantes das culturas “primitivas” fossem analisados e expostos pelo seu valor de uso em sua sociedade de origem, e não escolhidos e exibidos a partir de padrões estéticos ocidentais.

O recolhimento de peças para os museus era embasado, principalmente pelas instruções de Marcel Mauss. Uma das principais recomendações do etnólogo, por exemplo, era de que se coletassem, para além de objetos de uso ritual ou sagrado, objetos de uso cotidiano, pois esses seriam os que melhor representariam os modos de vida de determinada população.

Sendo assim, de acordo com James Clifford, a noção de “fato social total”, reelaborada por Mauss a partir de Durkheim, serviria como um encorajamento para se captar o conjunto de relações e significados construídos numa sociedade enfocando-se em uma de suas partes. Isso aconteceria na medida em que todo “fato” seria suscetível de múltipla codificação, “fazendo sentido em diversos contextos e implicando sua compreensão conjunto total de relações que constitui a sociedade em estudo”. (CLIFFORD, 2011: 172) Desse modo, se todo objeto já era considerado, em si, um fato, ou seja, um testemunho concreto de um dos aspectos da vida social de um grupo analisado, formar coleções de objetos - classificados e acompanhados de uma extensa lista de informações colhidas no campo - forneceria condições

interpretativas ao etnólogo, que poderia focar em alguns elementos significativos que evocassem um conjunto mais amplo de relações culturais:

*Objetos mortos, descontextualizados, continuava a argumentar o texto, podem ser ressuscitados por uma documentação que os circunde (descrições, desenhos, fotos). Os laços que ligam qualquer objeto ou instituição ao conjunto da sociedade podem, portanto, ser reconstituídos, e a verdade do todo, deduzida cientificamente de qualquer uma de suas partes (CLIFFORD, 2011: 176).*

Se, por um lado, a etnografia era uma disciplina que se desenvolvia, na França, em torno dos museus e que se inspirava num modelo documentário, baseado na historiografia<sup>3</sup> e na arqueologia e que se limitava à coleta e ao estabelecimento dos fatos, com o objetivo de preencher as lacunas do “arquivo da humanidade”; por outro lado, os etnólogos compartilhavam da crença de que apenas o documento, em sua materialidade, não bastava para se estabelecer o fato etnográfico, na medida em que o fato social era um fato de ordem moral. Ou seja, a interpretação daqueles documentos tornava-se imprescindível para que fossem trazidos à luz os modos de pensar e de sentir - os “estados de consciência”- dos povos estudados (DEBAENE, 2007: 8).

Ao mesmo tempo, entretanto, etnólogos importantes como, por exemplo, Marcel Griaule, se ressentiam de uma prática científica que, ao fim e ao cabo, retirava a vitalidade dos objetos, transformando-os em “fatos mortos”. Para recuperar a vida do documento, para torná-lo novamente “documento humano”, então, era necessária a voz do especialista. Somente dessa forma a “atmosfera” afetiva da sociedade que o produzira - o objeto, ou a música, ou o mito - poderia ser sentida pelo leitor ou espectador (no caso de um visitante de museu) leigo (DEBAENE, 2007: 1-27).

O discurso etnográfico evocativo dessa “atmosfera”, assim, se justificava pela sua função pedagógica. Isso ficava claro nas reflexões de Paul Rivet e Georges Henri-Rivière ao longo da reforma do *Musée du Trocadéro*. Para eles, tornava-se fundamental uma técnica de

---

<sup>3</sup> Segundo Debaene, o modelo implícito que presidia a concepção de etnografia de Marcel Griaule era aquele da chamada história “metódica” ou “positivista” de finais do século XIX, especialmente no modo como proposta em *L'introduction aux études historiques*, de Langlois et Seignobos. Ver: (DEBAENE, 2007 : 11-12).

apresentação dos objetos que não os despojassem de seu conteúdo humano e que, simultaneamente, livrassem o visitante dos clichês do exotismo.<sup>4</sup>

A partir de 1935, então, no período de preparação para a Exposição Universal de 1937, começa a demolição do Trocadéro e é dado o início da construção do Palácio de Chaillot, que abrigaria o Museu do Homem. Com as reformas e a nova concepção da instituição Paul Rivet consegue, finalmente, agrupar num mesmo lugar os dispositivos de pesquisa, documentação, ensino e apresentação ao público (JOLLY, 2011: 155). Nas palavras de Marcel Cohen:

*1937. Le Musée de L'Homme tout neuf ouvre ses portes. Belles salles bien éclairées, présentant un échantillonnage des collections, pour la préhistoire et pour toutes les parties du monde actuel : vue suffisante des techniques et en partie des arts ; des notices courtes, donnant l'essentiel aux entrées de salle, permettent au public de se diriger. Comment évaluer par combien il faudrait multiplier la surface pour constituer, à l'usage du public, un véritable musée ethnographique ? Le reste des collections se trouve dans les réserves, distribuées du sous-sol aux combles, dans les salles de travail des différents départements (Asie, Amérique, Afrique blanche, Afrique noire, Préhistoire, Musicologie) (...) Ajoutez qu'une bibliothèque, d'ampleur suffisante pour quelques dizaines d'années, a été réalisée avec un nombre honorable d'ouvrages dès le début (COHEN, 1962 :89-90) .*

Para Benoît de L'Estoile, os museus de etnografia podem ser divididos em “*Musées de soi*” e “*Musées de L'autre*”. Os “museus de si”, assim, expõem os tesouros de uma comunidade, seja ela municipal, provincial, regional ou nacional. Esses museus pretendem responder à questão “quem somos nós?” e se endereçam tanto aos visitantes estrangeiros quanto à própria comunidade, cuja identidade o museu visa constituir ou reforçar. (colocar nota com exemplos de museus de si) Já os “museus do outro” são aqueles que pretendem definir um “outro” em oposição a um “nós”. Nesses museus são expostos objetos exóticos em seu sentido pleno, ou seja, objetos originários de lugares distantes que chegaram até ali por motivos diversos:

---

<sup>4</sup> Nesse ínterim, é válido observar outros dois paradoxos que permeavam as discussões etnográficas francesas do período. A maior parte dos etnólogos reivindicava que os objetos deveriam ser recolhidos, expostos e analisados a partir de seus usos e de sua importância em suas sociedades de origem, e não a partir dos padrões de gosto europeus. Porém, o Estado francês desfrutava de um amplo mercado do exótico: as primeiras missões etnográficas foram largamente cobertas pela imprensa, relatos de viagem costumavam ter um grande público e, sobretudo, os maiores investimentos privados às missões de campo e ao Museu de etnografia foram feitos por negociadores do mercado das artes. Outra ambiguidade relacionava-se à relação dos etnólogos com as instituições colonialistas francesas. O *Musée du Trocadéro*, por exemplo, se tornaria uma vitrine do Império colonial francês e, ao mesmo tempo, um instrumento didático contra o racismo. O discurso anti-colonialista, na década de 1930, ainda era minoritário, mas muitos etnólogos reivindicavam uma administração colonial mais “humana”. Sobre o pressuposto pedagógico da reforma do *Musée du Trocadéro* e os posicionamentos dos etnólogos em relação ao colonialismo Ver: (JOLLY, 2001: 149-190).

expedições militares, missões, comércio, exploração, administração ou viagens. O princípio básico que rege a construção e a organização de um “museu do outro” – os museus de etnografia, em sua maioria – é a apresentação, sob um modo enciclopédico, da diversidade de raças e de culturas – concepção herdada dos museus de História Natural (L’ESTOILE, 2006: 3).

O Museu do Homem seria um exemplo típico de “museu do outro”, que pretendia responder à questão “quem são os outros?”. Ao mesmo tempo, portanto, um “museu do outro” e um museu de um “nós” colonial e missionário, lugar de apropriação, ao mesmo tempo material e cognitiva, dos objetos do outro (L’ESTOILE, 2006: 3).

Além de responder à necessidade de um centro de ensino e pesquisa etnográfica, o novo Museu tinha como principal objetivo a afirmação de uma noção plural de civilização. Objetivo esse que, como já foi dito, de modo algum representava uma crítica anti-colonial e, sim, a reiteração de um humanismo universalista que reivindicava uma convivência harmoniosa entre as populações do Império francês. Assim, na enciclopédia francesa de 1936, Paul Rivet afirmava que a etnologia se estabelecia na França “*d’une façon matérielle pra la création d’un Musée de L’Homme où les races, les civilisations et les langues seront étudiées parallèlement et solidairement*” (RIVET APUD L’ESTOILE, 2006: 7).

De fato, ainda de acordo com L’Estoile, o Museu do Homem projetava uma imagem do “nós” fundamentada num projeto ético e político. O que passava definir os ocidentais do século XX era uma tomada de consciência da pluralidade das civilizações. Relativizava-se a centralidade da civilização europeia, mas, ao mesmo tempo, essa mesma civilização construía uma imagem benevolente de si. Sendo assim, o Museu tornava-se simultaneamente um monumento à diferença e um monumento ao império – no caso, o império colonial francês. Essa imagem que o Estado francês, a partir de seus intelectuais, começava a construir de si, bem como a importância dada à produção material de cada povo como melhor forma de conhecê-lo ficava clara, então, no discurso proferido por Jacques Soustelle por ocasião da inauguração:

*Sa leçon permanente est celle-ci: Il n’y a pas une civilisation, mais des civilisations. Pas de civilisation à son tour qui ne se reflète en quelque invention plastique, en quelque objet matériel que l’homme a façonné, peint, modelé, comme il a voulu modeler son corps. (...) Notre conviction, en tous cas, est qu’en faisant strictement*

*oeuvre de savants, nous aurons pu en même temps rendre quelques services aux artistes et à tous ceux qu'intéresse la variété des cultures et de leurs expressions. Il n'est peut-être pas mauvais pour nous, hommes d'occident et du XX siècle, de nous rappeler de temps à autre l'existence et les travaux des hommes d'autrefois et d'ailleurs (SOUSTELLE APUD L'ESTOILE, 2006 : 5-6).*

Por fim, pode-se retomar, então, o questionamento que angustiava - embora de modos diversos -, tanto Marcel Griaule quanto Michel Leiris: “*où est l'homme dans l'objet?*”.

Seguindo a argumentação de Sally Price, então, pode-se dizer que a concepção que presidiu a organização do Museu do Homem dava prioridade a uma experiência de cunho cognitivo-educacional por parte do visitante, e não a uma experiência sensório-emocional, que caracterizaria a maior parte dos museus de objetos classificados como “arte”. De acordo com ela, a principal distinção que se costuma fazer entre objetos ocidentais e primitivos é de que somente os primeiros são apresentados como tendo sido criados por indivíduos identificados nominalmente e que fariam parte de um momento específico de “uma história de estilos artísticos, filosofia e comunicação em evolução”. Sendo assim, o status de arte ocidental seria reconhecido como parte de uma história documentada da civilização (PRICE, 2000: 121).

Os museus de etnografia, assim, apresentariam os objetos sempre acompanhados de extensos textos que tentariam reproduzir ou re-apresentar as suas funções técnicas, religiosas e sociais, já que a qualidade estética do objeto não poderia – ou não deveria – falar por si. Essa prática estaria informada pela concepção de que um artista ocidental teria uma intencionalidade, que não caracterizaria a arte primitiva – produzida de modo mais espontâneo e menos refletido. As afirmações desse ponto de vista, ainda de acordo com Price, seriam apresentadas como ausência de preconceitos, já que a categoria de “arte” seria um constructo exclusivamente ocidental. Para a antropóloga, assim, essa ideia dispensaria os ocidentais de levarem a sério os arcaísmos estéticos não-ocidentais (PRICE, 2000: 122, 129-130).

Partindo da reflexão de Price, pode-se dizer, ainda, que a retirada do objeto de seu lugar de origem e sua exposição no museu como testemunho de determinadas práticas culturais não levaria em consideração o aspecto dinâmico de toda cultura, nas quais todo e qualquer produto pode sofrer reapropriações e ressignificações contínuas. Esse foi um



paradoxo que os etnólogos franceses da época enfrentaram e não conseguiram resolver – paradoxo que move discussões museológicas ainda hoje.

Para Marcel Griaule, nesse sentido, a fala *desinteressada* do etnólogo seria a única forma de fazer com que fosse restituída ao menos uma parte dessa vivacidade. Já Michel Leiris, etnólogo que participou da missão Dakar-Djibouti - a primeira grande missão de campo francesa em suas colônias africanas - especialmente nas décadas posteriores, não se mostrava tão confiante na ideia de que os ocidentais deveriam falar pelos outros povos, mas, sim, talvez, junto a eles. Para a vanguarda surrealista, por sua vez, apenas um “olho não prevenido” poderia restituir a humanidade desses objetos.

#### Referências bibliográficas:

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org). Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2011.

DEBAENE, Vincent. « Les “Chroniques éthiopiennes” de Marcel Griaule: l’ethnologie, la littérature et le document en 1934 ». In : *Gradhiva : Revue d’anthropologie et d’histoire des arts* ; número 6, 2007. <http://gradhiva.revues.org/955>. Acesso em 20/12/2012.

JOLLY, Éric. “Marcel Griaule, ethnologue: la construction d’une discipline (1925-1956) ». In: *Journal des Africanistes*, 2001, tomo 71, fascículo 1. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr\\_0399-0346\\_2001\\_num\\_71\\_1\\_1256](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_2001_num_71_1_1256) Acesso em 20/11/2012

L’ESTOILE, Benoît de. *Du musée de L’Homme au Quai Branly : les transformations des musées des Autres en France*. In : *La France et ces Autres: nouveaux musées, nouvelles identités*. Paris, 2006. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/36/16/09/PDF/DELESTOILE.Chicago.pdf> Acesso em 09/01/2013.

MAUSS, Marcel. *Ouvres*, T. 3: *Cohésion sociale et divisions de la sociologie*. Paris: Victor Karady, 1969.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2000.

RIVIÈRE, George Henri. Le musée d'ethnographie du Trocadéro. In : *Documents*, 1, 1929, p. 56.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f.image.langPT.r=document%20georges%20bataille.swf> Acesso em 09/01/2013.