





Fig. 1 | *Bandeira vudu, Haiti, séc.XX.*
© Musée du quai Branly.

PLANÈTE MÉTISSE

uma exposição antropológica no
Museu do Quai Branly

por Nina Vincent Lannes

Nina Vincent Lannes é Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ

PLANÈTE MÉTISSE

uma exposição antropológica no Museu do Quai Branly

Resumo Este artigo pretende abordar algumas reflexões sobre a relação entre antropólogos, museus, objetos etnográficos e arte, partindo da apresentação de observações iniciais sobre a exposição *Planète Métisse: to mix or not to mix*. A exposição temporária, realizada pelo Museu do Quai Branly, em Paris, serve de fio condutor para a apresentação do projeto do museu e dos aspectos materiais e estéticos envolvidos na re-significação de objetos de diferentes culturas por parte dos diversos atores operantes em sua concepção.

Palavras-chave Antropologia da Arte, Objetos, Museu, Exposição

PLANÈTE MÉTISSE

an anthropological exhibition at Quai Branly Museum

Abstract This article intends to approach some reflections about the relationship between anthropologists, museums, ethnographic objects and art starting from the introduction of initial comments on the exhibition *Planète Métisse: to mix or not to mix*. The temporary exhibition carried out by the Quai Branly Museum in Paris, serves as a guiding principal to the presentation of the museum project and the materials and aesthetics aspects involved in re-signification of objects of different cultures by the different actors that operate in its conception.

Keywords Anthropology of Art, Objects, Museum, Exhibition

Apresentação

O presente artigo propõe uma análise da exposição *Planète Métisse: to mix or not to mix*, uma exibição temporária realizada no Museu do Quai Branly, em Paris, em 2008/2009, contextualizando-a em relação ao museu como um todo e sua exposição permanente. A exposição, que se insere em um grupo de exposições classificadas como “exposições antropológicas”, diferencia-se em alguns aspectos do programa geral do museu, trazendo a possibilidade de refletir sobre os objetos selecionados para constituir seu percurso e as relações que a curadoria pretendeu estabelecer entre eles e o público visitante. Por ter como curador um historiador declaradamente posicionado em uma perspectiva antropológica, ela abre também a possibilidade para uma reflexão acerca das relações entre a Antropologia, os objetos ditos de “arte” ou “etnográficos” e os museus, tema que tem se revelado de grande interesse para compreender as diferentes associações da disciplina com instituições museológicas ao longo de sua história e o lugar da alteridade nos museus de arte ocidentais.

O artigo é fruto de reflexões iniciais sobre a pesquisa que vem sendo desenvolvida para o mestrado. O foco aqui foi lançado sobre a perspectiva dos objetos, considerando os momentos em que estes estão em trânsito, em que sofrem mudanças de *status* e de papel, e os atores envolvidos nestes processos. Este é apenas um enfoque dentre outros que pretendemos explorar na dissertação. Ao se trabalhar com um museu etnográfico, é preciso olhar para os objetos presentes em sua coleção com a perspectiva de que sua presença ali, sob o rótulo de “objeto etnográfico” ou “arte primitiva”, é apenas um momento (de uma versão) de sua história, de sua vida social, de sua biografia. Os objetos passam por diversos momentos, produzindo relações e sendo categorizados e narrados de diferentes maneiras pelas pessoas nas diversas interações em que se inserem. Estes objetos foram fabricados, classificados, utilizados, trocados, roubados, transportados, vendidos, colecionados, exibidos, reclassificados, e, em todos esses processos, diversos pontos de vista incidiram sobre eles e foram por eles afetados. Como bem coloca Kopytoff (2008:93), “as reações culturais a tais detalhes biográficos revelam um emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, e de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’”.

A observação do Museu de Quai Branly, de sua exposição permanente e algumas exposições temporárias, se deu em diversas visitas realizadas ao longo dos anos de 2009 e 2010. Neste período foi possível também entrar em contato com o banco de dados do acervo utilizado pela equipe do museu e com alguns de seus funcionários, além de acompanhar alguns cursos realizados na Université Populaire du Quai Branly. As fontes utilizadas aqui são materiais de divulgação do museu, seu *site* oficial, catálogos de exposições e repercussões difundidas por visitantes e jornalistas na Internet.

A estadia na França e vivência no museu possibilitaram relacionar as observações à rica bibliografia que vem sendo produzida sobre a instituição despertando um olhar para as diversas questões envolvidas em sua criação, suas atividades e



Fig. 2 | *Fachada vegetal dos prédios administrativos do Museu do quai Branly, 2006. Concebida por Patrick Blanc. Copyright: © Musée du quai Branly, foto Nicolas Borel*





Fig. 3 | *Edifício do Museu do quai Branly, 2007. O jardim do museu, concebido pelo paisagista Gilles Clément, foi realizado graças ao mecenato da Fundação GDF SUEZ.*

© Musée du quai Branly, foto Nicolas Borel



sua relação com o projeto político francês. Atenta-se assim para a materialidade dos objetos e as ressignificações pelas quais passam ao comporem um projeto museal como o do Quai Branly, que conjuga discursos artísticos, teóricos e políticos diversos, apresentados em sua organização estética e sensorial.

O Museu do Quai Branly

Em junho de 2006 foi inaugurado o mais recente museu da cidade de Paris, considerada uma das mais importantes capitais culturais do mundo. O Museu do Quai Branly fica numa região extremamente prestigiosa da cidade, ao lado da Torre Eiffel e é inteiramente consagrado às artes dos povos não ocidentais. Sua arquitetura foi concebida pelo renomado e controverso arquiteto francês Jean Nouvel para acolher uma quantidade imensa de visitantes (uma média de 115 mil pessoas visitam o museu todos os meses) e de objetos (267.417 compõem a coleção do museu).¹ Muitos destes objetos foram herdados do antigo Museu do Homem, no Trocadéro, também em Paris, que fechou suas portas definitivamente. O Museu do Quai Branly é uma obra gigantesca que coroou o mandato do presidente Jaques Chirac e sua amizade com o colecionador de arte e amante da arte africana, Jaques Kerchache. Uma obra que pretende simbolizar a admiração dos franceses pela “arte primitiva” e demonstrar um desejo cada vez maior da França de ser vista como um país que respeita todas as outras culturas do mundo.

1. Informação obtida no site oficial do museu: <www.quaibrantly.fr>.

2. Termo criado por Jaques Kerchache, pretendendo combater o pejorativo termo “artes primitivas” (Price, 2007).

Como conta Sally Price (2007) sua criação foi acompanhada por uma série de polêmicas. A ideia inicial era consagrar um pavilhão dedicado às *arts premières*² no Museu do Louvre. Após diversos protestos, tanto por parte daqueles que consideravam uma afronta expor objetos “primitivos” ao lado das maiores obras de arte das culturas ocidentais, quanto daqueles que viam no projeto um estetismo primitivista, o chamado *Pavillon des Sessions* foi de fato construído, mas como complemento do novo museu que seria criado. Quando o presidente da república anunciou seu projeto de construir um novo museu, em 1999, abandonando as propostas elaboradas por antropólogos de reformular o já existente Museu do Homem, colaboradores desta instituição entraram em greve contra o desmantelamento de sua coleção, que seria transferida para o novo museu, por revelar uma evidente primazia estética em detrimento da relevância científica ao tratar dos objetos etnográficos.

Mais problemas surgiram na escolha do nome do museu que, no início do projeto, deveria se chamar *Musée des Arts Premières* (Museu das Artes Primeiras), nome que indignou especialmente a comunidade antropológica, cada vez mais atenta às interpretações de objetos etnográficos desenvolvidas nos museus e suas implicações políticas, por sua conotação hierarquizante e evolucionista.

É preciso lembrar que a relação da Antropologia com os objetos e com os museus passou por muitas fases desde a consolidação da disciplina. A abordagem desta relação desenvolvida por Gonçalves (2007) mostra como é possível acompanhar as mudanças nos paradigmas teóricos da disciplina observando as

interpretações que esta produziu sobre objetos materiais. A chamada “cultura material” dos povos sempre esteve presente como objeto da Antropologia, mas objetos e construções foram interpretados de diferentes formas, seja como evidências do contato entre culturas, emblemas demarcadores de posições e *status* nas relações sociais, partes do sistema simbólico por trás experiência subjetiva das identidades individuais e de grupo etc. Nos anos de 1980 se formula uma crítica a estas interpretações e às construções ideológicas difundidas pelas instituições museológicas, muito inspirada no trabalho de Marcel Mauss, buscando compreender a capacidade dos objetos de produzir corpos, sujeitos e relações.

Estas mudanças afetaram diretamente sua exibição nos museus, que passam de um modelo museográfico “enciclopédico” à incorporação de explicações da função, uso e composição dos objetos. Assim, além de suas significações etnográficas, os objetos passam a ser estudados como parte de uma rede de relações complexas que incluem o papel do antropólogo, do museólogo, dos colecionadores e as questões políticas presentes no percurso percorrido pelos objetos. Estes estudos críticos partiram em grande parte de pesquisadores dedicados a explorar as questões pós-coloniais e problematizar o papel da própria antropologia nestes contextos.

O próprio nome do museu já estaria revelando a concepção sobre os povos que fabricaram os objetos que lá seriam expostos por trás do projeto de preservação cultural e valorização artística apresentado para a instituição. Povos

Fig. 4 | Plateau des Collections do Museu do quai Branly, zona Oceania.

Junho de 2006.

© Musée du quai Branly, foto Nicolas Borel



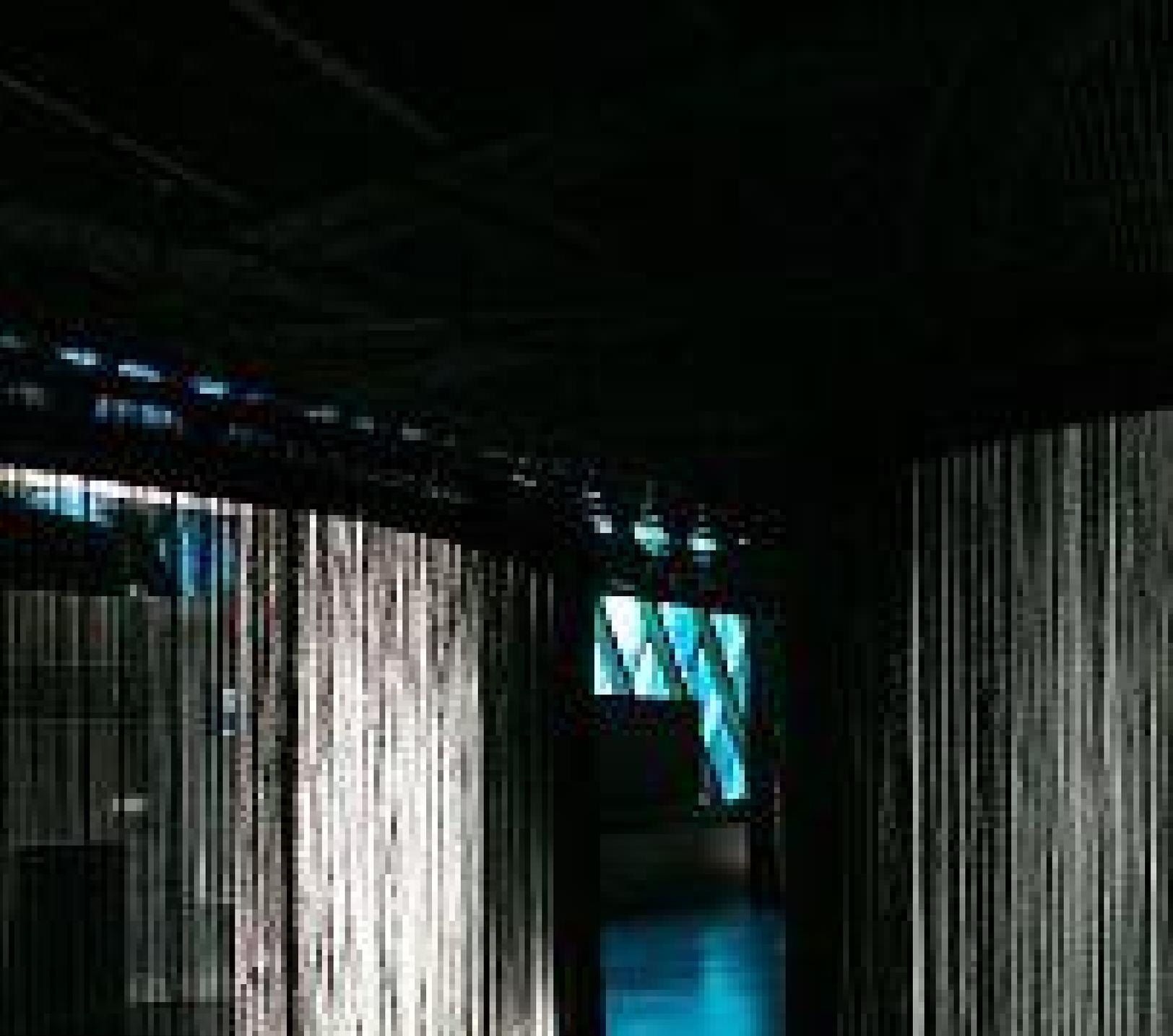


Fig. 5,6 | Projeto cenográfico de Planète Métisse, por Reza Azard e Projectiles.

© M. Blondeau



primitivos, cuja história se situa num momento precedente ao nosso, artistas anônimos que criam objetos belos, exóticos e até mesmo assustadores. A polêmica acabou mudando o nome do museu para o nome do lugar onde se localiza, *Musée du Quai Branly*, nome ao qual foi acrescentada a frase “Lá onde dialogam as culturas”. Entretanto, é justamente essa idéia de *diálogo* que tem sido alvo das maiores críticas, tanto de caráter político quanto estético, aspectos que são, de fato, inseparáveis, feitas à instituição (Price, 2007; Lagrou, 2008; L’Estoile, 2007; entre outros).

O plateau da coleção permanente

Uma das polêmicas iniciais em torno do Museu do Quai Branly estava ligada à sua proposta arquitetural. Projetado pelo arquiteto francês Jean Nouvel, o museu deveria se fundir com seus jardins, criando uma espécie de floresta urbana conceitual. Sua proposta, baseada em “evitar os hábitos da arquitetura ocidental” deveria criar um espaço que evocasse o sonho, a imaginação, os símbolos da floresta (Price, 2007). Shelton chama a atenção para uma provável dominação da forma sobre o conteúdo observada em casos em que museus entram na arena de competições arquitetônicas tornando-se “eles mesmos objetos de vanguarda [...] para exibição das virtuosidades do novo design” (Shelton, 2006:483). Os quatro prédios que compõem o museu flutuam sobre um enorme jardim onde varetas luminosas se acendem com o cair do Sol, projetando luzes azuis e verdes que dão a impressão de reflexos d’água ou de luzes que atravessam os galhos de uma densa vegetação. As cores terrosas e jardins internos visíveis pelo caminho, a imensa “parede verde”, que contém mais de 150 espécies de plantas oriundas das mais diversas partes do mundo compondo um jardim vertical, tudo parece remeter à mais uma fantasia primitivista associando a “arte primitiva” e seus produtores à floresta, ao domínio da natureza.

Quando entramos num museu como o Quai Branly, todo o imaginário construído acerca da “arte primitiva” está bem presente. James Clifford atentou para a extrema dominação da arquitetura sobre o conteúdo do museu e descreveu suas primeiras impressões: “Entramos no alto de uma longa rampa de acesso que mergulha subitamente na obscuridade (semelhante à entrada de um parque temático) e emerge num mundo incerto, povoado por formas impressionantes, às vezes mesmo misteriosas.” (Clifford, 2007:30, 31). Trata-se de um museu pouco iluminado, onde a fronteira entre os continentes representados – África, Ásia, Américas e Oceania – é bastante confusa, destinando ao visitante um vasto percurso de exotismos a ser percorrido sem que se possa distinguir muito bem o contexto de produção do objeto, nem suas utilizações, restando somente uma estética do encantamento.

O museu dispõe de uma quantidade impressionante de recursos tecnológicos, como telas de vídeo táteis através das quais os visitantes podem acessar diversos vídeos sobre várias tribos do mundo, mas é difícil relacionar essas imagens com os objetos dispostos no *plateau* de coleções. A arquitetura interna tampouco facilita uma ligação entre as pequenas plaquinhas de informações pregadas

nas paredes e os objetos distantes aos quais se referem. Não pude definir uma estratégia única na configuração exibicionária do *plateau* de coleções permanentes do Museu. Recursos tecnológicos, referências históricas, explicações escritas sobre o uso dos objetos, classificações geográficas, agrupamentos relacionados à função, destaque de objetos segundo critérios estéticos de exuberância, espaços amplos e pequenos nichos em forma de cavernas, tudo isso se mistura neste gigantesco espaço de exposição. Como foi afirmado (Shelton, 2006:485), os museus criam uma temporalidade em seus prédios e galerias por meio da *espacialização do conhecimento*. Assim, o que observamos no Museu do Quai Branly pode ser considerado um estímulo à dispersão da atenção que corrobora as críticas feitas ao museu.

Kirshenblatt-Gimblett (1998) define duas maneiras de exibição do objeto etnográfico – *In situ*, que recorre à metonímia para mostrar que aquele objeto representa um todo, dando a impressão de transportar “fatias de vida” para o museu; ou *In context*, que contextualiza o objeto por meio de legendas, placas, mapas, diagramas, catálogos, guias e performances, ou estabelecendo relações com outros objetos classificando/ordenando com base em tipologias e relações históricas – que podem ser observadas no *plateau* da coleção permanente. Essas abordagens exercem um forte controle cognitivo sobre os objetos, criando “interesse onde estava faltando” através de classificações. A autora diferencia estas maneiras de exibição de outra abordagem mais minimalista que trataria o objeto como arte, singularizando-o por se supor que não depende mais de um caráter contingencial devido ao reconhecimento, nele, de algo intrinsecamente interessante, belo, digno de contemplação universal. Entretanto, pude notar que o excesso de estímulos dispersos presente na exibição permanente é capaz também de provocar este efeito. Em certos momentos, o destaque dado aos objetos nas vitrines parece evocar essa suposta beleza universal que por si só já justificaria sua exibição, valorizando a apreciação em detrimento da análise.

Como bem coloca Shelton (2006:487), “Memorialização em museus é sempre seletiva e necessariamente acompanhada por amnésia.” A ausência de referências ao processo colonizador e a obtenção dos objetos que integram a coleção do Museu é gritante. Aparentemente, o que vemos no Museu do Quai Branly não é a arte pós-colonial contemporânea do Terceiro Mundo, nem uma arte que representa a presença do colonizador neste mundo. O que é celebrado com a inauguração do Museu e que seu acervo representa são «as relíquias de um mundo desaparecido onde ‘dialogam culturas’ dos outros num tempo mítico do antes do branco chegar. Um ilustre ausente neste diálogo das culturas é o próprio homem do Ocidente. O homem do ocidente vem ver, mas não é exposto.» (Lagrou, 2008:5).

Planète Métisse: to mix or not to mix

Entretanto, é preciso destacar o fato de que as exposições temporárias do museu apontam para alguns caminhos de abordagem desta relação. A exposição *Planète Métisse – to mix or not to mix*, que ficou em cartaz no Museu do Quai

Branly de março de 2008 a julho de 2009, foi dedicada ao tema da mestiçagem entre culturas diversas. Apesar de a ideia de mestiçagem ser passível de diversas críticas e debates na Antropologia, o tema da exposição pode ser considerado como mais reflexivo e questionador, diferente da coleção permanente exposta no museu. A própria concepção de uma exposição temporária, temática, está mais em consonância com a arte contemporânea e seus objetivos de apresentar relações do que a ideia de um acervo permanente, uma *coleção*, uma série de objetos sendo simplesmente ordenados e ostentados. Acredito que esta exposição seja um bom princípio para pensar as relações entre culturas mediadas por um objeto, desde sua criação, utilização, deslocamento, colecionamento, exibição, até a transformação em "obra de arte".

Segundo Kirshenblatt-Gimblett (1998:387), "artefatos etnográficos são objetos da etnografia. Eles são artefatos criados por etnógrafos." Atentamos assim para o fato de que estes objetos se tornaram "arte etnográfica" ao passarem por um processo de desterritorialização e de redefinição ao serem coletados e incorporados a uma coleção etnográfica. Neste processo de "criação" do objeto etnográfico, constrói-se uma "poetics of detachment", continua Kirshenblatt-Gimblett, que consiste em valorizar um objeto pelo que representa, por algo ao qual remete, mas que não está lá. Para isto será preciso contextualizá-lo por meio de formas de exibição específicas, que revelam intenções específicas. Uma exposição temática cumpre esta função de maneira ainda mais específica do que a apresentação de uma *coleção* em um museu. O interesse pelo objeto etnográfico precisa ser criado, é necessário um *framework* para que os objetos passem de artefatos estranhos, rudes e vulgares a "objetos-aula"; "Tendo sido salvo do esquecimento, o fragmento etnográfico precisa ainda ser resgatado da trivialidade." (ibid:390).

A exposição propõe uma reflexão sobre diversos objetos que revelam "choques entre culturas" e processos históricos nos quais objetos, técnicas, símbolos, materiais e funções foram trocados e incorporados, transformando a arte de cada povo na medida em que eram eles também transformados pelos contatos com diferentes sociedades. Os *objets métisses* foram definidos por Serge Gruzinski, curador da exposição, como "expressão de uma criação humana que surge da confluência entre os mundos europeus e as sociedades asiáticas, americanas e africanas". O percurso da exposição, em português "Planeta Mestiço: misturar ou não misturar", se alterna entre critérios temáticos, cronológicos e geográficos. Os 290 objetos exibidos são divididos quatro partes.

A primeira delas, "Mestiços?" se pretende um momento de descoberta, de percepção da alteridade e questionamento de ideias supostamente gerais; em seguida, "Choques e encontros de mundos", propõe uma contextualização mais histórica dos objetos e das culturas, levando à terceira, "fábrica de mestiçagens", que pretende mostrar um pouco do processo de criação dos objetos mestiços, ou de que maneira as pessoas unem as influências diversas na produção de um objeto; a última parte, "Horizontes mestiços?", aborda manifestações contemporâneas da chamada mestiçagem cultural, através, por exemplo, do cinema (Catálogo da exposição, 2009).

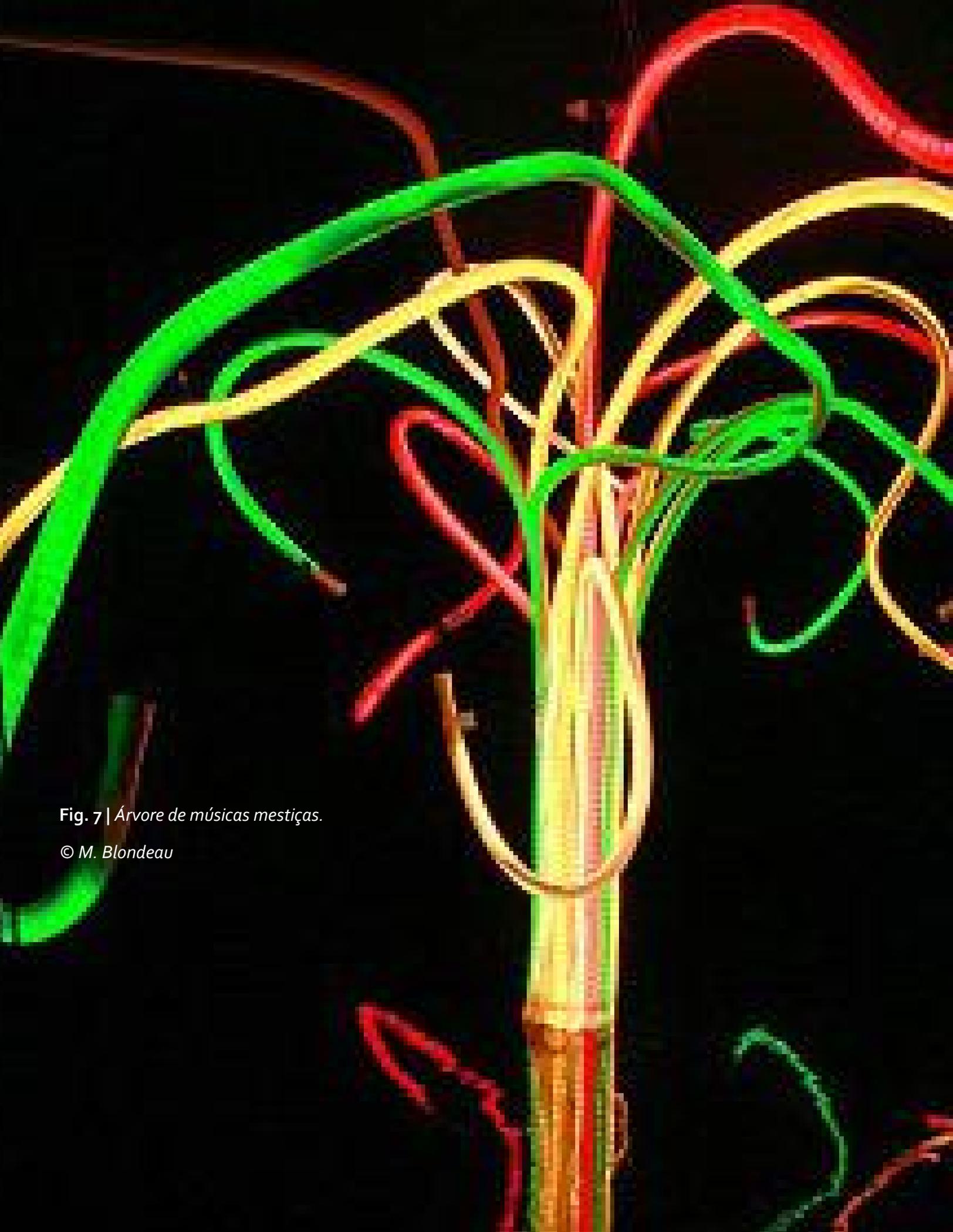


Fig. 7 | *Árvore de músicas mestiças.*

© M. Blondeau

3. A descrição do projeto cenográfico e as imagens utilizadas encontram-se no site do escritório de design Projectiles. <[http://project-iles.net/projets/exposition-pla-nete-metisse->](http://project-iles.net/projets/exposition-pla-nete-metisse-).

Nesta exposição, o percurso criado para exibir os objetos pretende fazer com que eles dialoguem entre si, que os mecanismos de mestiçagem apareçam. A exposição foi realizada em um mezanino de 800 m² completamente transformado por uma cenografia que pretendeu criar um percurso contínuo, um espaço amplo, dividido por colunas criando nichos para *mis-en-scènes* específicas. Utilizando materiais leves e visualmente porosos como fios luminosos, véus, telas de lâminas metálicas e projeções multimídia, essas colunas criam espaços redondos ou ovais, considerados pelos cenógrafos como “corpos híbridos”³.

É interessante observar que as “mestiçagens” presentes na Europa também são expostas, traçando influências presentes em objetos europeus resultantes de contato com outros povos, especialmente com a Ásia. Em relação à escolha dos objetos que compõem a exposição, também há um caráter diferenciador, pois encontramos objetos que fazem parte das coleções do Museu do Quai Branly, além de outros provenientes de outras coleções, incluindo objetos contemporâneos. Entre eles, por exemplo, peças de vestuário criadas por Chanel e Gaultier para desfiles de alta costura que apresentam inspiração asiática e ameríndia, respectivamente.

Mas o que de fato predomina na exposição é a presença de objetos que seriam produto de encontros entre europeus e povos colonizados, como o *Codex Barbonicus*, calendários divinatórios realizados pelos mexicanos que passaram a incorporar alguns aspectos europeus, como o corte e organização em formato de livro e o conceito geográfico, mas que mantinham o caráter histórico e temporal característico dos calendários nativos mexicanos que incluía nos desenhos uma narração de acontecimentos marcantes. Em espaços deixados vazios, letras e palavras em espanhol figuravam nos desenhos, como uma representação concreta da colonização dos calendários pelo alfabeto espanhol. Na exposição, as legendas indicavam que, apesar de à primeira vista se parecerem muito com os mapas europeus, era necessário, para vê-los como viam os nativos, circundá-los. Outra mestiçagem que ganha destaque na exposição é a religiosa. O *voudu* haitiano está representado por suas bandeiras coloridas e brilhantes, que marcam o encontro de referências africanas e europeias. No México, temas cristãos foram representados em mosaicos, mas estes eram compostos com plumas, material extremamente valorizado pelos nativos. Para mostrar o mecanismo de produção dessa mestiçagem, são exibidos uma gravura católica, um adorno plumário e, no centro, um mosaico religioso feito de plumas. Representando as mestiçagens do poder, a exposição traz estátuas como a da Rainha Victória, do Reino Unido, feita em madeira por um artista da elite Yorubá, com traços ditos “africanizados”.

Um objeto que chamava bastante a atenção na exposição representava a mestiçagem na música brasileira. Este objeto me parece particularmente interessante, para além do fato de ser o exemplo brasileiro na exposição, por ter sido criado pelo próprio curador e sua equipe de design. O que se queria exibir eram 12 músicas brasileiras consideradas por Gruzinski mestiças, como um samba de Zé Kétj, um rock do Legião Urbana, uma mistura de eletrônico com maracatu de Chico Science, entre outras. Para Gruzinski, a música seria o recipiente por excelência da mestiçagem. No Brasil, a mestiçagem intensa entre sons tra-

zidos pelos africanos que chegam escravizados no país e as músicas indígena e europeia parecem ser objeto privilegiado para a exposição. Mas a exibição de um áudio impõe desafios por seu caráter imaterial. A solução encontrada pela curadoria foi a criação de um objeto-suporte para essas músicas, uma instalação em formato de árvore feita de tubos coloridos que podiam ser manuseados pelos visitantes para que aproximassem a saída de um tubo de seu ouvido e então escutassem uma das músicas. O intrigante aqui é que, para além das composições sonoras, o próprio suporte pode ser visto como um objeto de arte, criado pela curadoria.

Assim como na música, onde se percebe pela heterogeneidade de estilos e épocas de criação que o processo de mestiçagem é contínuo, a exposição se encerrava com apontamentos da mestiçagem na modernidade, mostrando cartazes e trechos de filmes produzidos na Ásia que tiveram grande sucesso em todo o mundo e também de diversos filmes produzidos em Hollywood que apresentam forte influência do cinema asiático, seja na estética, no roteiro ou na inspiração na cultura das artes marciais e outros aspectos da cultura asiática. Em seguida, há uma parte consagrada aos hibridismos de humanos e não humanos, às quimeras, aos robôs. Aqui são exibidas pinturas e desenhos de personagens híbridos, imagens de filmes de ficção científica, como *Blade Runner* e *Matrix*, e até mesmo uma réplica do robô do filme "Metrópolis", de Fritz Lang.

Para esta exposição, diversas atividades relacionadas foram propostas aos visitantes, algumas mais acadêmicas, como ciclos de palestras, colóquios e conferências, e outras mais lúdicas, como um ciclo de filmes ("mestiçagens da imagem, mestiçagens do olhar") e passeios pela cidade de Paris, encontrando os diversos traços de "mestiçagem" presentes na cidade, a exemplo dos chineses do *13ème arrondissement*. Este tipo de atividade fora do museu, assim como as atividades performáticas realizadas com certa frequência no contexto de exposições temporárias, aponta para uma tentativa de renovar a memória dos visitantes e atualizar as informações adquiridas através das exposições. Assistir a um espetáculo de dança indiana, a uma contação de histórias por um *griot* africano ou, no caso de Planète Métisse, ouvir um DJ brasileiro que mistura música eletrônica e ritmos tradicionais e passear pelo bairro chinês de Paris são maneiras de tornar viva a experiência do museu.

Kirshenblatt-Gimblett (1998) chama este aspecto de reanimação da experiência de "efeito museu", uma transformação do olhar. Ela relata o momento em que os museus etnográficos e de história natural começaram a expor pessoas além de objetos, criando uma percepção diferente sobre o próprio cotidiano que influenciou inclusive a maneira como alguns europeus viam os exóticos imigrantes que formavam comunidades em suas cidades. Tal efeito pode ser visto como o ápice da exibição *In situ*, transformando bairros e cidades inteiras em um parque temático etnográfico estendido. É preciso, portanto estar alerta para a exotização, para as complexidades envolvidas nas situações em que pessoas se tornam objetos etnográficos e, mesmo nas apresentações folclóricas, para o distanciamento que esse tipo de performance ensaiada e direcionada para determinados públicos e fins pode ter em relação à vida de um determinado povo.

Curadoria

Apesar das críticas feitas por antropólogos ao Museu, sua presença na estrutura da instituição é considerável. Além das exposições de antropologia, colóquios onde dialogam antropólogos e artistas de todo o mundo e muitos funcionários antropólogos, o Museu do Quai Branly abriga também uma *Université Populaire*, oferecendo cursos de antropologia para alunos de várias universidades de ciências humanas e de arte. Além das aulas e organização de colóquios, antropólogos especializados em determinadas regiões compõem as equipes que se dedicam às subcoleções do Museu. E, em certos momentos, o Museu contou também com antropólogos no papel de curadores de exposições temporárias.

A reaproximação da antropologia com os museus tem produzido muitas pesquisas, debates e exposições que seguem diferentes abordagens. No mundo todo, o número de museus vem aumentando e diversas iniciativas questionam as práticas de exibição de objetos provenientes de contextos não-ocidentais, propondo novas maneiras de representação do "Outro", incluindo especialmente as autorrepresentações. Assim,

as coleções e museus etnográficos deixam de aparecer como conjunto de práticas ingênuas ou neutras, para serem redesenhadas como espaços onde se constituem formas diversas da autoconsciência moderna: a do etnógrafo, a do colecionador, a do nativo, a do civilizado, do primitivo etc. (Gonçalves, 2007:13).

A estes atores apresentados por Gonçalves, gostaria de acrescentar o curador, que muitas vezes coincide com os anteriormente citados, mas que configura um papel específico extremamente importante, pois é a função que media as propostas, debates, pensamentos e objetivos destes atores e o público dos museus.

A relação de antropólogos com a escolha das estratégias de exibição, de *mis-en-exposition*, é uma tema bastante interessante. Como coloca Shelton, os museus conectam elementos essenciais para o desenvolvimento da disciplina e suas formações discursivas, criando também novas tecnologias de visão, "o que pode ser produtivamente analisado como articulações particulares de poder e conhecimento" (Shelton, 2006:480). Assim, o autor chama a atenção para a necessidade de estudos críticos da museologia que analisem tanto os processos visíveis quanto os dos bastidores dos museus, levando sempre em conta seu caráter político, e não apenas poético.

Na década de 1970, os encontros e declarações do ICOM (International Council of Museums) começam a apontar para uma compreensão de museu mais próxima do serviço educativo e da população, ressaltando a importância de sua função social e política. Os museus deveriam se afastar, assim, de uma função exclusivamente científica para desempenhar uma função social e comunicadora. Neste contexto, o curador ganha destaque, pois cabe a ele realizar a mediação entre o acervo, as coleções, os objetos e funcionários em interação nos bastidores do museu e o visitante que terá acesso a estes objetos por meio de uma exibição. Objetos podem ser contextualizados de diversas maneiras, de acordo com as estratégias interpretativas existentes (Kirshenblatt-Gimblet,

1998). E são estas estratégias, jamais neutras, que caracterizarão uma exposição e agenciarão o encontro com o público.

Retornando um pouco na história para a segunda metade do século XIX, George Brown Goode, diretor do U. S. National Museum, afirmava que um museu deveria ensinar por meio de “objetos-aula”, mas acreditava que não se podia confiar a estes objetos a missão de falar por si mesmos (Kirshenblatt-Gimblet, 1998). Para ele, a coisa mais importante em uma exibição eram as legendas e a tarefa do curador seria justamente a de compor exposições que fornecessem ao visitante um encadeamento inteligente de pensamentos. “[O museu] deve ser uma casa cheia de ideias” (Goode *apud* Kirshenblatt-Gimblet, 1998:395) e os objetos estariam, ali, cumprindo a função de ilustrá-las. O etnógrafo teria a função de decifrar os objetos e as “pistas materiais” e este esforço de compreensão e retórica é o que cria valor para o objeto.

Ao se relacionar com os objetos da coleção de um museu, é o curador quem terá o papel de selecionar quais deles vão compor a exposição que está preparando e de que maneira estes objetos serão exibidos. No caso do Museu do Quai Branly, que faz parte da *Réunion des Musées Nationaux*, é possível também solicitar peças de outras grandes coleções, como a do Louvre, por exemplo. O curador de *Planète Métisse* é o historiador francês Serge Gruzinski, pesquisador e professor do Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS) e da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHSS), em Paris. Ele se dedica ao estudo das colonizações das Américas e da Ásia, especialmente às experiências coloniais como locais de mestiçagens e de nascimento de espaços híbridos, e às primeiras manifestações da mundialização.

A exposição se insere numa categoria de exposições chamadas pelo próprio museu de “exposições antropológicas” que conta, até o momento, com três exposições. A primeira delas, *Qu'est ce q'un corps?*, de 2007, apresentou as maneiras como corpo e pessoa são representados em quatro regiões do mundo – África do Oeste, Europa Ocidental, Nova Guiné e Amazônia – para questionar a ideia tipicamente ocidental do corpo como um suporte de uma singularidade irreduzível, e teve como curador o antropólogo Stéphane Breton; a segunda foi *Planète Métisse* e a terceira, *Fabrique des Images*, de 2010, foi concebida pelo antropólogo Phillipe Descola, apresentando sua teoria das quatro formas ontológicas de conceber a natureza – analogista, totemista, naturalista e animista – para mostrar como imagens materiais e artísticas são produzidas diferentemente segundo estas cosmovisões⁴.

Pensando nas exposições desenvolvidas no moderno Museu do Quai Branly com curadoria de antropólogos, fica bastante evidente que muito deste pensamento permanece vivo. As três exposições antropológicas realizadas no Museu tinham um objetivo claro de ensinar, fazer pensar e explicar aspectos históricos e reflexões antropológicas, valendo-se dos objetos para materializar estes pensamentos. Em *Fabrique des Images*, uma quantidade pequena de objetos era exposta, especialmente se comparada à quantidade de textos presentes no percurso. Tanto os objetos quanto a cenografia estavam organizados com o obje-

4. Para mais informações sobre estas exposições, ver <www.musee-duquaiبرانly.fr>.

5. A exposição “*Fabrique des Images*” se iniciava com quatro quadros de textos explicativos das quatro ontologias teorizadas por Descola, definidas por quatro cores diferentes que percorriam o chão do mezanino de exposições guiando o visitante por um percurso bastante didático em que as quatro formas de produção material e estética eram explicadas detalhadamente uma a uma, ilustradas por objetos bastante representativos de cada uma, e os povos correspondentes àquele tipo de pensamento e produção eram localizados em um mapa do mundo.

6. O texto presente no catálogo completo da exposição referente a este objeto foi escrito por Lúcia Van Velthen, antropóloga brasileira, que desenvolve um interessante trabalho sobre as maneiras de “pacificação” dos objetos estrangeiros entre povos ameríndios. A tanga em questão reproduzia em miçanga motivos gráficos tradicionais, ao contrário de outros exemplos estudados por Van Velthen nos quais os materiais exógenos devem ser utilizados na composição de desenhos marcadamente exógenos (Van Velthen, 2000).

7. Esta frase foi retirada do *Carnet d'exposition*, um libreto ou “minicatálogo” de oito folhas entregue gratuitamente a todos os visitantes da exposição, contendo resumos dos textos presentes no catálogo completo e indicações de interpretação das obras e do percurso a ser seguido na visitação.

tivo de expressar sua complexa teoria da maneira mais clara possível⁵. É o caso também de *Planète Métisse*, que exibia um número maior de objetos, mas com intenção retórica igualmente clara.

A composição da exposição, sua cenografia e os objetos selecionados no Museu e em outras coleções, bem como os textos presentes no percurso (além dos contidos no catálogo oferecido por 3 euros aos visitantes e, no catálogo mais aprofundado, vendido por 70 euros na loja do Museu), parece estar a serviço de uma mensagem. O exemplo já citado anteriormente dos mosaicos de temática cristã realizados por nativos do México utilizando plumas me parece bastante claro: em uma vitrine apresenta-se, de um lado, um adorno de cabeça feito com plumas; de outro, a gravura *La messe de Saint Grégoire*, feita por Van Meckenem Israhel em 1450, que pertence ao Museu do Louvre, e, no centro, o mosaico feito com plumas que levou o mesmo nome. Desta forma, observamos uma composição extremamente lógica que indica uma fórmula de simples compreensão, neste caso, “material da cultura x + temática da cultura y = objeto mestiço xy”.

Ao contrário deste exemplo, que expõe uma mestiçagem na qual um material nativo foi utilizado para produzir um objeto que abordava temáticas dos colonizadores, uma tanga toda feita de miçangas produzida por índios da Guiana Francesa mostra como um material trazido da Europa pelos conquistadores foi utilizado para compor um objeto que já era realizado por eles a partir de outros materiais⁶.

Ao longo do percurso da exposição, o curador recorre a diversos objetos de várias partes do mundo para mostrar que, além dos materiais, as mestiçagens podem se apresentar nas temáticas, nas formas, mas também se apresenta em aspectos “imateriais” como a religião, o poder, a música, a biologia. Uma série de pinturas mexicanas do século XVIII, chamadas “cuadros de castas”, foram incluídas na exposição para apresentar as diversas classificações de raça surgidas na época em que o México era ainda colônia espanhola. Os quadros, que pertencem ao próprio Museu, mostram cenas cotidianas das quais participam pessoas de cores e fisionomias diferentes e têm legendas pintadas que informam “de Yndio y Metiza, nasce Coyote” ou “de Barzino ê Yndia, nasce Campamularo” etc.

Estes quadros são analisados em pequenas placas de informação e também pela curadoria no “minicatálogo” que explica que o olhar ali não é puramente artístico, mas que reflete um projeto político e um sentimento de mal-estar social e cultural. “Estas pinturas pretendem fichar uma sociedade até o absurdo e fixá-la em uma série de comunidades imaginárias para melhor a controlar”⁷. Em praticamente toda a exposição encontramos explicações deste tipo, que pretendem informar, fornecer detalhes, mas também trazer reflexões para além do que se vê, propondo a adesão a um determinado pensamento crítico e a uma teoria que está por trás destas explicações e análises.

A complexidade do deslocamento, ressignificação e exibição dos objetos articula diversos aspectos éticos, estéticos e políticos. Se adotamos o objeto como fio condutor da análise, levando em consideração suas intencionalidade e capacidade de agência nas relações (Gell, 1998, entre outros), percebemos a impor-

tância de se compreender o mundo e as cosmologias em que eles e as pessoas que se relacionam com eles estão vivendo. Os momentos em que estes objetos se deslocam ou se transformam tem recebido grande atenção por constituírem diferentes regimes de valores. “Pois, apesar de, do ponto de vista *teórico*, atores humanos proverem significação às coisas, de um ponto de vista metodológico, são as coisas-em-movimento que iluminam seus contextos humanos e sociais” (Appadurai *apud* Hoskins, 2006:75)⁸.

8. Tradução e grifo meus.

Quando pensamos na transformação pela qual os objetos passam ao serem inseridos no contexto museológico ocidental, é necessário refletir também sobre os diversos aspectos sensoriais que compõem o contexto do museu. Sua nova “moradia” é um ambiente bastante diverso daqueles de suas origens (também bastante diversos entre si). Seja na reserva técnica de um museu, manipulado por especialistas em preservação classificação e catalogação de objetos, seja exibidos em exposições temporárias e permanentes, estes objetos estarão inseridos em um espaço com regras específicas e valores importantes de serem pensados. Um museu produzirá sempre relações sensoriais entre pessoas e objetos. Por ser uma instituição tipicamente ocidental, os sentidos estimulados ali nem sempre coincidem com as relações sensoriais estabelecidas com aqueles objetos em seu contexto de origem. Uma certa perspectiva antropológica tem mostrado que “os sentidos são os meios pelos quais o corpo humano percebe e responde ao mundo material” (Edwards et al, 2006:2) e uma atenção e investigação especiais sobre eles são necessárias para repensar as práticas museológicas.

Num museu não se pode comer, não se pode tocar nos objetos, não se deve falar alto, entre outras restrições que levam ao predomínio da visão como único sentido engajado na relação com os objetos expostos. Uma hierarquia dos sentidos foi produzida no Ocidente e o processo de colonização impôs estes valores aos objetos deslocados para a Europa, afetando a maneira como costumamos pensar os objetos e, particularmente, a maneira como são exibidos. Esta limitação está presente até mesmo em exposições que pretendem descentralizar hierarquias ocidentais, pois não se costuma levar em conta que muitos dos objetos exibidos precisariam ser alimentados, segurados, vestidos etc., para respeitar seu uso ritual (ibid: 20).

Assim, o foco deste trabalho no momento de exibição em um museu europeu permite explorar os valores e relações presentes nesta exposição em busca de uma maior compreensão de como estes objetos são “traduzidos” para o público, e como ocorrem as mediações que precisam ser realizadas. Este momento da vida dos objetos levanta questões que concernem tanto à arte ocidental quanto às relações entre as culturas, pois “o que é realmente significativo sobre a adoção de objetos estrangeiros – e ideias estrangeiras – não é sua adoção, mas sim a maneira pela qual eles são culturalmente definidos e colocados em uso” (Kopytoff, 2008:93).

O curador como artista e o antropólogo como curador

O interesse pelo trabalho do curador me parece bastante relevante, pois muitas mudanças têm ocorrido na compreensão e no desempenho desta função, tanto no caso de exposições etnográficas quanto num contexto mais geral da arte contemporânea. Seria o curador um artista? E uma exposição de arte contemporânea é uma obra de arte? Em outubro de 2010 foi realizado um simpósio no Museum of Modern Art Ljubljana, na Eslovênia, para discutir as seguintes questões: uma exposição, em si, está se tornando uma obra de arte? O que transforma um curador em um autor ou em um artista? Conseguimos apreciar obras de arte individualmente dentro de uma mostra, ou apreciamos a mostra como um todo? (Igor Zabel Association for Culture and Theory)

Tais questões vêm sendo pensadas pelo mundo da arte e o trabalho da curadoria vem sendo visto cada vez menos como o de um produtor, de um mediador entre público, artista, crítica e instituições. Desde as vanguardas da arte europeia, no início do século XX, passando pelo modernismo e pelas vanguardas norte-americanas dos anos 60, a ideia da arte como algo conceitual não para de ganhar força e de relegar os ideais renascentistas de técnica, genialidade, de beleza intrínseca e contemplação pura ao passado. Os objetos criados por artistas contemporâneos demandam então do curador um olhar igualmente conceitual e isso pode aparecer de diversas maneiras no resultado final da exposição.

No contexto de exposições etnográficas, esta questão ganha um viés de extrema importância ao se adicionar o caráter anônimo da "arte primitiva". Enquanto na História da Arte ocidental figuram artistas cujos nomes jamais serão esquecidos, indivíduos específicos que criaram não somente obras célebres, mas movimentos artísticos organizados cronologicamente e contextualizados em relação à sua época, costuma-se tratar da arte originada fora das Grandes Tradições, ou "arte primitiva", como representante de sua comunidade, criada por um personagem sem nome, que apenas reproduz padrões tradicionais muito antigos (Price, 2000). A questão da criatividade individual, tão importante para a concepção ocidental de arte, costuma ser o centro da produção deste anonimato da "arte primitiva". Sendo aquele indivíduo integrante de uma comunidade que vive submetida a valores coletivos tradicionais que se impõem de forma determinante sobre a produção dos objetos de acordo com regras herdadas das gerações anteriores, sua identidade perde a importância. "Dá-se então um salto conceitual da falta de criatividade individual dos artistas para a falta de identidade individual dos mesmos. O artista torna-se 'anônimo'" (Price, 2000:91).

Entretanto, o que tem sido visto na atual Antropologia da Arte é que, se fôssemos comparar as artes produzidas pelos indígenas com as obras conceituais dos artistas contemporâneos, encontraríamos muito mais semelhanças do que à primeira vista suspeitaríamos (Gell, 1998). Cada vez mais se percebe e se reivindica que a cultura material dos povos não ocidentais precisa ser estudada como "materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados [...]; são objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se

produzem e existem no mundo” (Lagrou, 2009:13). Muito se tem discutido sobre a transculturalidade do conceito de “arte” e de “estética” (Lagrou, 2007, 2009; Gell, 1998; Price, 2000, entre outros). Mas o que se vê no plano etnográfico é que estes conceitos vêm sendo amplamente utilizados e apropriados, inclusive nos exemplos de povos nativos que tomam as rédeas de suas representações e expõem sua produção material de acordo com sua sensibilidade, apreciação, desejo de produzir algo que entenda como belo, ou eficiente, ou algum outro termo que possamos empregar para caracterizar uma *estética* ou *estilo* diferentes daqueles historicamente específicos do ocidente.

Assim, arriscaria dizer que a teoria de Serge Gruzinski se apresenta como *conceito* da exposição, fazendo dela um todo, uma espécie de objeto de arte conceitual por meio do qual este artista-curador se expressa, expressa seus valores, neste caso, sua teoria histórico-antropológica da mestiçagem. Apesar de a ideia de mestiçagem ser criticada, assim como a de hibridismo, por comportar a noção de que existem aspectos culturais “originais”, “puros” e outros que seriam “mestiços”, mantendo uma oposição entre as culturas e considerando o “original” como o “isolado”, a definição de mestiçagem proposta por Gruzinski no catálogo da exposição defende, logo de início, que “as culturas não se misturam, pois seria necessário para isso que se apresentassem como conjuntos estáveis, com perfis claros e dotados inicialmente de uma relativa autonomia. Falar de mistura de culturas é também postular uma pureza original, anterior ao instante no qual se fundiriam e se ‘entremisturariam’” (Gruzinski, 2009:17), rebatendo, assim, possíveis críticas a tal essencialização. Evidentemente, as interpretações feitas a partir da exposição podem levar a outro tipo de visão, mas Gruzinski deixa claro que, para ele, falar de “mistura de culturas” é colocar face a face entidades abstratas inventadas ou reconstituídas por antropólogos, sociólogos e historiadores.

Sabe-se que nenhuma escolha exibicionária é neutra. Além dos aspectos que podemos observar na exposição e relacionar com reflexões de outros autores, Gruzinski traz seu próprio discurso sobre seu trabalho e sua mostra. Para ele, a relevância de se tocar no assunto da mestiçagem atualmente está na necessidade de fazer compreender que somos todos mestiços, que sempre fomos e que, com a mundialização, seremos cada vez mais, é um processo constante. Mas isto não implicaria uma uniformização das culturas e uma perda de identidade. Tendo como subtítulo a pergunta “misturar ou não misturar?”, a exposição é uma mensagem clara para os europeus de que é preciso celebrar as misturas sem medo, numa reação contra os racismos, intolerâncias e medidas anti-imigratórias que vêm se multiplicando no Continente. Esta exposição é seu trabalho, sua *obra de arte*, media seus pensamentos, incorpora objetos à agência dele sobre o mundo social, passa sua mensagem.

9. Entrevista concedida à historiadora Adriana Romero, autora do blog *Histórias e estórias*, em 28 de maio de 2009.

Considerações finais

Ao falar sobre sua exposição e suas pesquisas, Gruzinski salienta que “são indivíduos ou grupos que se encontram e que misturam, não o conjunto da cultura, mas elementos escolhidos ou não de ambas as culturas. Essas se encontram através de indivíduos e sempre em contextos históricos que, muitas vezes, são assimétricos, de desigualdade, de relação de colonização⁹.” Apesar de esta perspectiva sobre os contatos culturais valorizar o papel do indivíduo no processo, recusando uma macro-história dos contatos, o que vemos na exposição ainda é a noção bastante difundida de “choques e encontros de mundos”, e as restrições de realizar uma exposição no seio de um museu como o do Quai Branly sem recair em diversos etnocentrismos já explorados aqui, incluindo este do anonimato do artista primitivo assujeitado pela “tirania do costume” (Price, 2000), não são abordadas nem na materialidade da exibição, nem nos textos produzidos para o catálogo.

É importante salientar que em seu projeto inicial, a discussão a respeito da participação de nativos de outras partes do mundo na concepção e na estrutura do Museu chegou a ocorrer; entretanto, no fim das contas, sua presença é raramente vista no Museu fora destes contextos de apresentações complementares às exposições. A exposição *Planète Métisse* conta, portanto, uma história vista da perspectiva de uma teoria antropológica e das concepções artísticas de um francês. A história dos contatos e intercâmbios culturais envolvendo tantos povos, não poderia senão ter muitas versões possíveis. Porém, as experiências vividas por estes povos, seu olhar sobre o contato, sua memória, sua maneira de lidar com aquele outro, com a alteridade, não fazem parte da narrativa da exposição.

Por outro lado, assim como em qualquer exposição em qualquer museu, os possíveis olhares por parte dos visitantes são inúmeros. A análise aqui desenvolvida a partir das intenções da curadoria não pretende, de forma alguma, esgotar as interpretações possíveis. Olhando para aqueles mesmos objetos, uns podem pensar e sentir coisas que outros jamais pensarão e sentirão. A abordagem escolhida para minha interpretação também é apenas uma dentre outras linhas antropológicas que poderão gerar outros tipos de reflexões divergentes ou complementares a esta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLIFFORD, James. Le Quai Branly en construction. *Le débat – Le moment du Quai Branly*, nº 147, nov-dez., 2007.

EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILIPS, Ruth B. Introduction. In: ____ (eds.). *Sensible Objects: colonialism, museums and material culture* (Wener-Gren International Symposium Series). Oxford e New York: Berg, 2006, pp. 1-31.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: University Press, 1998.

GONÇALVES, José Reginaldo dos S. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: _____. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN/DEMU, Col. Museu, Memória e Cidadania, 2007, pp. 13-42.

GRUZINSKI, Serge (org.). *Planète Métisse. To mix or not to mix*. Catálogo da exposição. Paris, co-edição Museu do Quai Branly e Actes Sud, 2008.

HOSKINS, Janet. Agency, biography and objects. In: Tilley, Chris et al (eds.). *Handbook of Material Culture*. London: Sage, 2006, pp. 74-84.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Objects of ethnography. In: _____. *Destination Culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 17-78.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: Appadurai, A. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói, RJ: Ed. UFF, 2008, pp. 89-124.

L'ESTOILE, Benoît de. *Le goût des autres: de l'Exposition Coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. A arte do Outro no surrealismo e hoje. *Horizontes Antropológicos*, vol. 14, nº 29, 2008, pp. 217-230.

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

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

_____. *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

SHELTON, Anthony Allan. Museums and museum displays. In: Tilley, Chris et al. (eds.). *Handbook of Material Culture*. London: Sage, 2006, pp. 480-499.

VAN VELTHEN, Lucia. "Feito por Inimigos". Os brancos e seus bens nas representações Wayana do contato. In: Albert, Bruce & Ramos, Alcida R. (orgs.). *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial, 2002 pp. 61-84.

[HTTP://WWW.QUAIBRANLY.FR/](http://www.quaibrantly.fr/)

[HTTP://WWW.IGORZABELASSOCIATION.ORG/EN/NODE/1758](http://www.igorzabelassociation.org/en/node/1758)

[HTTP://PROJECT-ILES.NET/PROJETS/EXPOSITION-PLANETE-METISSE-](http://project-iles.net/projets/exposition-planete-metisse-)

[HTTP://ADRIANAROMEIRO.BLOGSPOT.COM/2009/05/ENTREVISTA-COM-SERGE-GRUZINSKI.HTML](http://adrianaromeiro.blogspot.com/2009/05/entrevista-com-serge-gruzinski.html)

PARA CITAR ESSE ARTIGO

VINCENT, Nina. Planète Métisse: uma exposição antropológica no Museu do Quai Branly. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 114 - 141. Disponível em: http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1, acesso em: dd/mm/aaaa.

Recebido em 15 de outubro de 2011.

Aprovado em 9 de fevereiro de 2012.

