



SEÇÃO TEMÁTICA

O museu como ambiente sensorial: Sensibilidades ocidentais e artefatos indígenas

The museum as sensescape: Western sensibilities and indigenous artifacts

Constance Classen*
David Howes**

Tradução de Patrícia Rodrigues de Souza***

Tradução do Capítulo 7 da obra *Sensible objects: Colonialism, museums and material culture*, organizado por Elizabeth Edwards, Chris Gosden e Ruth B. Phillips. London: Berg Publishers, [2006]; London; New York: Routledge, 2020. Tradução gentilmente autorizada por Taylor & Francis Group, editora proprietária dos direitos autorais da obra.

Este capítulo desenvolve um conjunto de temas inter-relacionados relativos às dimensões sensoriais dos artefatos indígenas e às tipologias sensoriais dos seus colecionadores europeus. Esses temas incluem a importância do tato nas coleções europeias dos séculos XVII e XVIII, em comparação com o domínio da visão no museu moderno; a associação ocidental das raças “inferiores” com os sentidos “inferiores”; as ligações entre a exposição em museus e o imperialismo; e a complexa vida sensorial dos artefatos indígenas em suas culturas de origem. A discussão, aqui, baseia-se na abordagem teórica da antropologia dos sentidos (Howes 1991, 2003; Classen 1993a, 1997; Seremetakis 1994), estendendo-a à análise das transfigurações culturais e sensoriais pelas quais os artefatos indígenas sofrem quando são adquiridos pelos museus ocidentais.

A antropologia dos sentidos emergiu como um foco para os estudos culturais no início da década de 1990, em parte em reação aos excessos do “textualismo” e do “ocularcentrismo” nas explicações científicas sociais convencionais do significado, mas,

* Contato: constance.classen@concordia.ca – ORCID: 0000-0002-5848-6651. Doutora em História Cultural (McGill University, Canadá). Professora da University of Concordia (Canadá). Membro do Centre for Sensory Studies.

** Contato: david.howes@concordia.ca – ORCID: 0000-0002-6199-4358. Doutor em Antropologia (Université de Montréal, Canadá). Professor de Antropologia da University of Concordia (Canadá). Membro do Centre for Sensory Studies.

*** Contato: prsouza@pucsp.br – ORCID: 0000-0003-4749-6624. Doutora em Ciência da Religião (PUC-SP, São Paulo). Professora do PPG em Ciência da Religião da PUC-SP (São Paulo-SP).

mais fundamentalmente, como uma tentativa positiva de explorar alguns dos outros sentidos. As dimensões sensoriais e existenciais básicas da condição humana. Os sentidos são construídos e vividos de forma diferente em diferentes sociedades, de modo que:

Quando examinamos os significados associados a diversas faculdades e sensações em diferentes culturas, encontramos uma cornucópia de potente simbolismo sensorial. A visão pode estar ligada à razão ou à bruxaria, o paladar pode ser usado como metáfora para a discriminação estética ou para a experiência sexual, um odor pode significar santidade ou pecado, poder político ou exclusão social. Juntos, esses significados e valores sensoriais formam o modelo sensorial defendido por uma sociedade, segundo o qual os membros dessa sociedade “dão sentido” ao mundo, ou traduzem percepções e conceitos sensoriais numa “visão do mundo” particular. Provavelmente haverá desafios a esse modelo por parte da sociedade, de pessoas e grupos que diferem em certos valores sensoriais, mas esse modelo fornecerá o paradigma perceptual básico a ser seguido ou resistido (Classe 1997, p. 402).

A antropologia dos sentidos é particularmente pertinente aos estudos da cultura material, uma vez que cada artefato incorpora uma combinação sensorial particular. O artefato assim o faz em termos da sua produção (dadas as competências e valores sensoriais específicos que participam na sua produção), da sua circulação (dada a forma como as suas propriedades apelam aos sentidos e assim o constituem como um objeto de desejo ou aversão) e de seu consumo (que é condicionado pelos significados e usos que as pessoas nele percebem de acordo com a ordem sensorial de sua cultura ou subcultura). Em suma, os artefatos constituem “formas de sentir” específicas e devem ser abordados por meio dos sentidos, e não como “textos” a serem lidos ou meros “sinais” visuais a serem decodificados. Dito de outra forma, as coisas têm biografias sensoriais e também sociais (Howes, no prelo).

Nos ambientes dos museus ocidentais, os artefatos são objetos preeminentemente para os olhos. Muitas vezes, na verdade, são apenas os artefatos mais impressionantes visualmente que são exibidos. Objetos menos atraentes visualmente estão escondidos no depósito do museu, não importa quão ricas sejam suas complexidades auditivas, táteis ou olfativas (se não são “nada para se olhar”, devem ser relegados à obscuridade). Susan Stewart observou que os museus modernos são “tão obviamente – então, pode-se dizer, naturalmente – impérios de visão que mal nos ocorre imaginar como sendo organizados em torno de qualquer outro sentido ou sentidos” (Stewart 1999, p. 28). O mesmo vale para os artefatos exibidos, que se tornam sinais tão evidentemente visuais que é difícil atribuir-lhes quaisquer outros valores sensoriais. Dentro do império da visão do museu, os objetos são colonizados pelo olhar.

Manuseando a coleção

Na modernidade, geralmente são apenas os proprietários que têm o poder de tocar nas coleções. Entende-se que não serão manuseadas coleções que não sejam nossas. Antes de meados do século XIX, esse não era o caso. Tanto as coleções privadas como as públicas eram frequentemente tocadas pelos visitantes e, de fato, experienciadas através de uma série de canais sensoriais. O diarista inglês do século XVII, John Evelyn, que era um visitante ávido de coleções por toda a Europa, registra sentir objetos, sacudi-los,

levantá-los para testar seu peso e cheirá-los. Em 1702, a viajante inglesa Celia Fiennes registrou uma visita que fez ao Museu Ashmolean, de Oxford:

Há uma bengala que parece uma coisa sólida e pesada, mas se você a pegar nas mãos, é leve como uma pena... existem vários Loadstones e é bonito ver como o aço se agarra ou segue, segure-o no topo a alguma distância as agulhas ficam bem em pé... (Fiennes, 1949, p. 33).

Os curadores do Ashmolean nessa época não estavam preocupados com a deterioração de suas coleções causada pelo manuseio excessivo. No entanto, não estavam dispostos a proibir tal manuseio, pois havia a noção de que o toque proporcionaria um meio essencial – e esperado – de conhecimento.

Mais de oitenta anos depois da visita de Celia Fiennes ao Ashmolean, em 1786 a viajante europeia Sophie de la Roche escreveu sobre a sua visita ao Museu Britânico:

Com que sensações se manuseia um capacete cartaginês escavado perto de Cápuia, utensílios domésticos de Herculano... há espelhos também, pertencentes às matronas romanas... com um desses espelhos na mão olhei entre as urnas, pensando, entretanto: “Talvez o acaso tenha preservado entre estes restos alguma parte da poeira dos belos olhos de uma senhora grega ou romana, que há tantos séculos examinou a si mesma neste espelho...” Nem pude conter o desejo de tocar as cinzas de uma urna onde se lamentava uma figura feminina. Eu senti isso suavemente, com grande sentimento... pressionei o grão de poeira entre meus dedos com ternura, assim como sua melhor amiga poderia ter segurado sua mão (de la Roche, 1933, p. 107–8).

Nessa passagem notável, Sophie de la Roche indica quão essencial foi o seu sentido do tato para a sua experiência com a coleção do museu, e como ela empregou o toque como meio para aniquilar o tempo e o espaço e estabelecer uma intimidade imaginativa com os antigos possuidores dos artigos que pesquisou, uma intimidade intensificada pela sensação de de la Roche de entrar em contato direto com seus restos mortais.

A importância dada ao toque antes de meados do século XIX e a liberdade permitida ao seu exercício num contexto museológico hoje nos é estranha. Acreditava-se, no entanto, que o tato fornecia um complemento necessário à visão, cujo sentido era entendido como limitado às aparências superficiais. Apenas ver uma coleção era considerado um meio superficial de apreendê-la. Reservar um tempo para tocar nos artefatos, para virá-los nas mãos, demonstrava um interesse mais profundo. Além disso, acreditava-se que o tato tinha acesso a verdades interiores das quais a visão desconhecia. Celia Fiennes observa que a bengala exposta no Ashmolean parecia pesada, mas, quando a pegou, descobriu que era leve. Os enganos da visão podem ser corrigidos pelo tato (ver, mais adiante, Harvey, 2002).

Como ilustra fortemente o exemplo de Sophie de la Roche, o toque funcionou como um importante meio de intimidade entre o visitante da coleção e a própria coleção. Através do toque, o visitante e o coletado se unem fisicamente. O toque proporciona a satisfação de um encontro corporal. Ao tocar num objeto recolhido, a mão do visitante também encontra os vestígios da mão do criador e dos antigos proprietários do objeto. Parece-nos sentir o que os outros sentiram e os corpos parecem estar ligados aos corpos através da materialidade do objeto partilhado.

Sensações exóticas

Os objetos que suscitaram particularmente uma resposta tátil dos primeiros visitantes do museu foram esculturas e artefatos de terras exóticas ou antigas. Nas esculturas, a natureza realista das formas – o tecido que parecia tão real, a pele que parecia tão flexível – parecia convidar ao toque. Embora parecessem reais, seu estado inânime expressava que as esculturas – mesmo as do imperador mais augusto ou do leão mais feroz – não podiam ressentir-se ou resistir a ser tocadas. Por meio da tridimensionalidade da escultura pode-se, portanto, experimentar um simulacro de sensações íntimas que dificilmente se experimentariam na vida real. Podia-se também verificar, pelo tato, que as esculturas eram, de fato, inanimadas, que o leão não retribuía a mordida, que o corpo que parecia tão macio e flexível era de fato frio e duro. Visitantes dos séculos XVII e XVIII das antiguidades da Itália cutucavam rotineiramente o colchão aparentemente fofo sobre o qual estava a estátua chamada “O Hermafrodita” para sentir por si mesmos sua dureza pétreia, e acariciavam as cerdas pontiagudas do mármore “Javali Selvagem” até que estas tornaram-se brilhantes com o manuseio (Haskell; Penny, 1981, pp. 163, 235). Tocar estátuas não era apenas uma questão de curiosidade ociosa, mas de apreciação estética. Como disse o escultor renascentista Ghiberti: “Só o toque pode descobrir as belezas [da escultura], que escapam ao sentido da visão sob qualquer luz” (citado em Symonds, 1935, p. 649).

Os artefatos provenientes de terras exóticas ofereceram aos europeus a possibilidade de experimentar um contato seguro, mas ainda assim potente, com os “outros mundos” de onde surgiram. Em muitos casos, pouco importava quais eram os usos e significados reais desses artefatos nas suas próprias sociedades; o que importava era, antes, as maneiras pelas quais elas poderiam confirmar as representações ocidentais de culturas não ocidentais e servir de trampolim para a imaginação ocidental. Assim, por exemplo, o que era percebido como características distorcidas e exageradas das máscaras e estátuas nativas era imaginado como correspondendo a uma sensualidade igualmente distorcida e exagerada. Uma língua pendurada ou olhos esbugalhados numa máscara ou estátua convidavam a comentários sobre a natureza gulosa ou lasciva da sociedade que a produziu.

Máscaras, porretes, “ídolos” e outros artefatos característicos encontrados em coleções fascinaram os europeus com as suas implicações de selvageria. Tocar e segurar tais objetos “bárbaros” com as próprias mãos permitiu aos ocidentais participarem indiretamente e confrontar o seu medo dos estilos de vida supostamente brutais dos povos “primitivos” (ver Thomas, 1991).

Embora muitas vezes estimulassem sensações viscerais de horror e repulsa, os artefatos indígenas também podem inspirar sentimentos mais elevados. Um exemplo atraente disso é a reação do escritor do século XVIII, Horace Walpole, a um *quipu*, dispositivo de gravação usado pelos incas. O *quipu* era um conjunto de cordas com nós de cores diferentes penduradas em um barbante. A posição e o tamanho dos nós e a diferença de cores serviam para referenciar informações que os incas consideravam dignas de nota, desde contagens populacionais até orações.

O *quipu* era um meio muito sensorial, envolvendo toque e ritmo na amarração dos nós, e envolvendo uma ampla gama de cores e padrões (Classen, 1993b, p. 125).

O *quipu*, além disso, não era plano e linear – como é a escrita. No Código do Quipu, Marcia e Robert Ascher escrevem:

As cordas do instrumento de quipu não apresentam superfície alguma... um grupo de cordas ocupa um espaço sem orientação definida; à medida que o instrumento de quipu conectava os fios entre si, o espaço passou a ser definido pelos pontos onde os fios eram presos.... As posições relativas dos fios foram definidas pelos seus pontos de fixação, e é a posição relativa, juntamente com as cores e os nós, que tornam a gravação significativa. Essencialmente então o instrumento de quipu teria a capacidade de conceber e executar uma gravação em três dimensões com cor (Ascher; Ascher, 1981, p. 62).

Intrigado com um *quipu* que lhe foi enviado por um colecionador de antiguidades, Walpole viu nele possibilidades de novos idiomas sensoriais, como uma linguagem de cores ou uma linguagem tátil na qual se pudesse tecer poemas e amarrar rimas. Ele escreveu ao seu correspondente que tentar compreender o *quipu* colorido era como tentar “manter um diálogo com um arco-íris com a ajuda de sua gramática, um prisma, pois ainda não descobri qual é o primeiro ou o último verso dos quatro versos que pendem”, como cordas de cebola” (Walpole, 1965, p. 261-263).

Walpole prossegue imaginando a natureza de uma linguagem de cores, detendo-se na possibilidade de fazer trocadilhos pela sobreposição de matizes ou de expressar nuances por meio de delicadas variações de tonalidade. “Um A vermelhão deve denotar uma paixão mais fraca do que um vermelho, e um U de cor palha deve ser muito mais terno do que um que se aproxima do laranja” (Walpole, 1965).

As qualidades táteis do *quipu* inspiraram devaneios semelhantes em Walpole. “Percebo que é uma linguagem muito suave”, escreveu ele, “embora a princípio eu tenha confundido o poema e estragado as rimas”. Na verdade, Walpole professou estar “tão satisfeito com a ideia de amarrar versos, preferível a anagramas e acrósticos, que, se recommençasse a vida, usaria uma lançadeira em vez de uma caneta” (ibid.).

Finalmente o *quipu*, com suas cordas impregnadas de odores antigos, levou Walpole a refletir sobre o tema de uma linguagem olfativa. Ele escreveu:

Por que não deveria haver uma linguagem para o nariz?... Uma rosa, jasmim, rosa, junquilha e madressilva podem significar as vogais; as consoantes sejam representadas por outras flores. O jasmim do Cabo, que tem dois cheiros, nasceu ditongo. Como seria encantador cheirar uma ode de um ramalhete e perfumar o lenço com uma canção favorita! (Walpole, 1965)

Neste voo de fantasia, Walpole obviamente não está acessando nenhum dos significados indígenas codificados no quipu. Ele também não finge. Ele sabe apenas que o quipu foi usado como dispositivo de gravação pelos incas. O manejo dessa forma multissensorial de “escrita” serviu a Walpole como um estímulo para desenvolver ideias sobre correspondências sensoriais que estavam em voga na Europa e que encontrariam maior elaboração no movimento simbolista no século XIX (Classen, 1998). No entanto, o seu contato físico com o *quipu* potencialmente aproximou Walpole do significado indígena do *quipu* em pelo menos um sentido. Walpole foi capaz de conceber que diferentes aspectos sensoriais do *quipu* poderiam ser usados para codificar informações, uma noção que mais tarde seria suprimida por interpretações etnográficas mais visualistas do *quipu*.

Significativamente, os colecionadores e viajantes europeus não só trouxeram para casa espécimes das culturas que visitaram, como, frequentemente, se fizeram representar como incorporando essas culturas. Assim, no século XVIII, Lady Mary Worsely Montagu encomendou um retrato dela mesma em traje turco após suas extensas viagens pela Turquia, enquanto o botânico Joseph Banks foi pintado usando uma capa de tecido de casca de árvore polinésia após suas explorações no Pacífico Sul. Nesta última pintura, Banks segura uma ponta da capa com uma das mãos e aponta para ela com a outra, orientando-nos a reconhecer a capa como uma prova tangível de suas viagens e convidando-nos indiretamente a sentir a curiosa trama (Thomas 1991, p. 142-143). Incorporar os povos de outras terras por meio do vestir suas roupas permitiu aos europeus fingirem um conhecimento íntimo das suas culturas e brincar com o fascínio europeu de “tornar-se nativo”. Só brinquei com isso porque os observadores dessa charada compreenderam que, embora as armadilhas fossem exóticas, as sensibilidades europeias subjacentes estavam intactas.

A tatilidade dos nativos

Os europeus consideravam-se sua elite racional e civilizada entre os povos do mundo. Como a razão e a sensorialidade eram tradicionalmente opostas no pensamento ocidental, os não ocidentais eram, pelo contrário, imaginados como irracionais e sensoriais. Ao mesmo tempo em que depreciavam a sensorialidade, contudo, os europeus exibiam um interesse vívido, e até ansiavam, por modos de vida mais sensoriais. A vida sensorial do outro, para a mente europeia, era de refinamento e prazer ou de degradação brutal. O Oriente serviu tipicamente como um lugar imaginário de requintados refinamentos sensoriais, enquanto a África era estereotipada como uma terra de brutalidade sensorial. Ambos os lugares foram, infelizmente, considerados amorais. No entanto, isso apenas aumentou o seu fascínio, o seu potencial especulativo como alternativas às normas ocidentais, uma vez que nenhuma das restrições sociais que limitaram as ações dos europeus precisava ser aplicada.

Quando os europeus imaginaram que os não ocidentais eram mais sensoriais do que eles próprios, os sentidos que eles tinham em mente eram os chamados sentidos inferiores – do olfato, paladar e tato. De acordo com o simbolismo sensorial ocidental, a visão era o mais elevado dos sentidos e o mais intimamente associado à razão. Como sentidos “inferiores”, o olfato, o paladar e o tato eram associados ao corpo e aos povos que se imaginavam viver uma vida no corpo, em vez de uma vida na mente.

Os primeiros relatos sobre os povos indígenas estão repletos de referências à sua confiança nos sentidos de proximidade do olfato, paladar e tato. Diz-se que os habitantes da Índia têm uma acuidade tátil notável, os povos africanos são descritos como sendo governados pelos seus estômagos, afirma-se que os nativos americanos têm poderes de olfato extraordinários, “rivalizando com os dos animais inferiores”, nas palavras de um escritor (citado em Classen, 1997, p. 403).

Muitos filósofos e antropólogos dos séculos XVIII e XIX preocuparam-se em retratar a importância “animalista” do olfato, do paladar e do tato nas sociedades não

ocidentais. Em seu estudo sobre estética, por exemplo, Friedrich Schiller afirmou que “enquanto o homem ainda for um selvagem”, o prazer estético ocorrerá por meio do tato, do paladar e do olfato, e não através dos sentidos “superiores” da visão e da audição (Schiller 1982: 195). No início do século XIX, o historiador natural Lorenz Oken inventou uma hierarquia sensorial das raças humanas, com o “homem-olho” europeu no topo, seguido pelo “homem-orelha” asiático, o “homem-nariz” nativo americano, o “homem-língua” australiano e o “homem-pele” africano (citado em Howes 2003, p. 5).

A sua suposta confiança nos sentidos “inferiores”, de fato, levou os povos indígenas a serem comparados aos cegos pelos teóricos ocidentais. O médico do século XIX, William B. Carpenter, associou a aparente acuidade tátil dos cegos à sensibilidade tátil dos tecelões na Índia. Carpenter acrescentou:

Uma melhoria semelhante também é ocasionalmente notada em relação ao olfato, que pode adquirir uma acuidade que se compara com a dos animais inferiores; e isto não apenas entre os cegos, mas entre as raças de homens cuja existência depende de tal poder discriminativo. Assim, Humboldt nos diz que os índios peruanos, na noite mais escura, não podem apenas perceber, através do seu cheiro, a aproximação de um estranho ainda muito distante, mas podem dizer se ele é índio, europeu ou negro (Carpenter, 1874, p. 141).

Tal como os cegos, os povos indígenas eram vistos como vivendo – literal e figurativamente – no escuro. Imaginava-se que habitavam cabanas escuras, em florestas escuras, em continentes escuros, e que prosseguiam as suas vidas não iluminadas na “sombra sombria” da “barbárie absoluta” (citado por Thomas, 1991, p. 129).

O museu da visão

Quanto mais os europeus enfatizavam a distinção entre o sentido “nobre” da visão e os sentidos “básicos” de proximidade, menos estes últimos eram considerados adequados para a apreciação e compreensão da arte e dos artefatos. Em contraste com os modos multissensoriais dos séculos anteriores, nos anos 1800 a visão era cada vez mais considerada o único sentido apropriado para a apreciação estética de adultos “civilizados”. Assim, em 1844, a popular escritora de arte Anna Jameson observou:

Todos podemos nos lembrar dos dias públicos na Grosvenor Gallery e na Bridgewater House, todos podemos nos lembrar dos vadios e preguiçosos... pessoas que, em vez de se movimentar entre as maravilhas e belezas com reverência e gratidão, pavoneavam-se como se tivessem o direito de estar ali; conversando, flertando; tocando nos enfeites – e até nas fotos! (apud Hermann, 1972, p. 126).

Meio século antes, Sophie de la Roche sentia-se inteiramente à vontade folheando as peças expostas num museu. Em meados do século XIX, tal comportamento tornou-se um sinal de vulgaridade e insubordinação – de falta de comportamento civilizado.

O século XIX foi uma era de ascensão do visualismo em muitos aspectos. A visão estava intimamente aliada à prática científica e à ideologia, cuja importância social cresceu imensamente durante esta época. As artes visuais foram definitivamente separadas do artesanato, que (apesar dos esforços do movimento *Arts and Crafts*) foi percebido

negativamente por muitos, por enfatizar a mão sobre o olho e as considerações funcionais sobre a forma estética. O desenvolvimento do capitalismo industrial enfatizou a exibição visual dos bens, tanto como incentivo de vendas quanto como sinal de abundância material. A vigilância visual, especialmente no contexto das instituições sociais modernas, como a escola e a prisão, tornou-se um meio fundamental de manutenção da ordem pública. Além disso, as novas tecnologias visuais, como a fotografia, tornaram a representação visual cada vez mais central na vida cultural e intelectual ocidental (Classen, 2001).

O século XIX foi também a era do museu público e, no seu desenvolvimento, o museu refletiu muitas das tendências de visualização da época. Os museus eram locais importantes para testar e apresentar paradigmas científicos. Eram grandes locais de exibição: as nações capitalistas ricas precisavam de mostras de capital cultural. Os museus também eram locais de vigilância e ordem pública. Era exigida uma disciplina corporal rigorosa dos visitantes do museu, dos quais se esperava que se aproximassem tanto quanto possível dos espectadores puros: não tocar, não comer, não falar alto ou, de qualquer forma, afirmar uma presença multissensorial como intrusiva.

Tocar na coleção não foi apenas considerado “incivilizado” no século XIX, também foi considerado inaceitavelmente prejudicial. Nos séculos anteriores, era comum a desintegração das partes menos duráveis das coleções através do manuseio e da manutenção aleatória. Na verdade, houve relativamente pouca ênfase na conservação. Contudo, à medida que mais e mais pessoas tiveram acesso aos museus durante o século XIX, os danos potenciais às coleções devido ao manuseio tornaram-se mais dramaticamente aparentes. Dado que a preservação das coleções para a posteridade era enfatizada como uma razão de ser do museu moderno, considerou-se necessário que as coleções fossem independentes. Acreditava-se também que exigir que os visitantes mantivessem as mãos longe das exposições trazia o benefício de promover uma atitude de respeito para com as coleções e seus colecionadores, uma atitude que Anna Jameson achou tão tristemente ausente em suas primeiras experiências na galeria. Como na nova era do visualismo intensificado já não se acreditava que o toque fornecesse importantes *insights* estéticos ou intelectuais, a restrição do toque no museu não foi considerada uma grande perda. O importante era ver.

A coleção colonizada

Colecionar é uma forma de conquista e os artefatos coletados são sinais materiais de vitória sobre seus antigos proprietários e locais de origem. Desde tenra idade, os artefatos não ocidentais trazidos para casa por soldados, viajantes e caçadores de antiguidades desempenharam o papel de espólios. O que o museu moderno desenvolveu particularmente, em conjunto com esse paradigma de conquista, foi um modelo de colonização, de domínio estrangeiro (Bennet, 1995).

O coronel Pitt Rivers, fundador do Museu Pitt Rivers em Oxford, por exemplo, desejava criar uma exposição de artefatos que mostrasse a evolução social da tecnologia desde as culturas primitivas até a moderna civilização ocidental. Seu esquema ideal de

exibição era o de círculos concêntricos, que ele acreditava serem particularmente adequados para “a exibição das variedades em expansão de um arranjo evolutivo” (citado em

Chapman, 1985, pp. 38–9). Nesse sistema, os artefatos de todo o mundo foram situados apenas com base em critérios formais selecionados (e sem ter em conta os seus contextos culturais relevantes) numa escala evolutiva que culminou na Inglaterra vitoriana como o auge da realização humana. O que vemos aqui é claramente mais um caso do Ocidente (representado por Pitt Rivers) a tentar criar mais uma identidade satisfatória e autorreferenciada para si próprio através da exibição institucional, do que uma representação significativa das culturas de outros.

De acordo com o modelo colonial da coleção, uma vez adquiridos ou “conquistados”, os artefatos devem ser integrados numa nova ordem social e conformados com um novo conjunto de valores impostos pelo seu governante – o colecionador ou curador. A coleção é uma massa indisciplinada de nativos deslocados que tem de ser disciplinada e tornada subserviente aos seus senhores. Essa regulamentação dos corpos artefatuais pelo regime do museu foi apresentada por colecionadores e curadores como sendo para o seu próprio benefício. Os colecionadores do século XIX muitas vezes justificavam a remoção de artefatos nativos de suas culturas de origem para serem colocados em coleções ocidentais dizendo que os estavam resgatando da obscuridade e da negligência. Nas palavras de um colecionador, os artefatos indígenas que reuniu seriam “muito mais valiosos entre os registos e tesouros de um museu do que na obscuridade e sujeira das suas [casas nativas]” (citado por Thomas, 1991, p. 181).

Os artefatos ficavam melhor no ambiente limpo, claro e protegido do museu, sob a égide de estudiosos ocidentais experientes. Ironicamente, a conclusão implícita foi que os artefatos indígenas foram mal utilizados pelos seus proprietários originais e que só quando entraram no museu ocidental é que foram utilizados de forma adequada. O museu etnográfico era um modelo de império colonial ideal em que a lei e a ordem perfeitas eram impostas aos nativos. Essa modelagem colonial ficou ainda mais explícita nas feiras mundiais do século XIX, nas quais falsas aldeias coloniais com espécimes nativos foram exibidos (ver Mitchell, 1988).

A ênfase visual do museu contribuiu para o modelo de colonização de diversas maneiras. Os artefatos eram obrigados a se conformar à ordem sensorial de seu novo lar. Isso significou ser reduzido ao visual ou – de uma perspectiva ocidental – ser civilizado ao visual. Como os artefatos do museu representavam culturas, os povos que os forneciam também tinham seus sentidos e presenças sensoriais disciplinados simbolicamente. Por meio de seus artefatos representativos, eles ficaram sem toque, sem fala e sem cheiro.

A ordem visual do museu permitiu que os artefatos fossem examinados por estudiosos de acordo com os padrões científicos ocidentais, algo que foi considerado difícil dentro da “sujidade e sujeira” – e das restrições culturais – dos seus ambientes indígenas.

O museu etnográfico geralmente funcionava também como uma espécie de laboratório no qual os artefatos eram obrigados a revelar seus segredos ao olhar penetrante do cientista. A exibição visual dos artefatos em suas caixas de vidro permitiu ainda que os visitantes dominassem a coleção através do olhar (Bennett, 1995). No império colonial do museu, não são apenas os curadores os governantes, mas também os visitantes, que podem afirmar a sua superioridade em relação à coleção e inspecionar com maestria o

reino conquistado pela sua própria civilização. Os visitantes podem entrar e sair quando quiserem. A coleção permanece presa, cativa – a canoa ainda está pendurada no teto, o tambor está silencioso na parede, o amuleto é impotente em seu estojo.

Fora da caixa de vidro

Um antropólogo da década de 1920, tentando explicar a um público europeu o valor indígena de certos objetos religiosos de Papua Nova Guiné, escreveu que, embora tais artefatos pudessem parecer simplesmente “criações absurdas de trabalho em vime”, eles eram “possuídos de outro significado na penumbra e obscuridade do seu próprio ambiente” (citado por Thomas, 1991, p. 182). A implicação não intencional dessa posição era a de que, se os nativos pudessem ver com mais clareza, abandonariam o seu absurdo trabalho de vime e criariam obras de arte de estilo ocidental. Entretanto, cabia ao antropólogo tentar lançar luz sobre as suas obscuras práticas.

Mesmo quando a antropologia abandonou as tipologias vitorianas grosseiras sobre nativos, a dinâmica multissensorial das culturas indígenas permaneceu obscura – e muitas vezes sem importância – para os ocidentais. Por exemplo, quando os estilos criativos das culturas não ocidentais começaram a influenciar a arte ocidental no século XX (como a influência das máscaras africanas no cubismo), as suas variadas dimensões sensoriais foram tipicamente ignoradas, e apenas uma aparência da sua fachada visual foi mantida. Isso não foi um desenvolvimento negativo em si, uma vez que os artefatos migrantes devem necessariamente começar uma nova vida cultural e sensorial no seu novo lar, mas contribuiu para uma representação unilateral das culturas indígenas.

A arte indígena escapou aos conceitos ocidentais de estética na complexidade dos seus valores culturais e no envolvimento com uma pluralidade de sentidos. O modelo visual e museológico do artefato é o que, na maioria dos casos, entrou na imaginação ocidental, e não a vida multissensorial dinâmica do artefato em sua cultura de origem.

Isso permanece geralmente verdadeiro hoje. De certa forma, foi agravado pela rejeição da antropologia contemporânea à metáfora dos povos indígenas como seres tácteis que colocam uma ênfase “bestial” nos sentidos inferiores. Foi em parte para evitar esse estigma que muitos antropólogos passaram a tratar os povos indígenas e os seus artefatos como se fossem tão visualmente orientados (e, portanto, civilizados) como os ocidentais (Howes, 2003).

Além disso, os antropólogos ocidentais estudaram as culturas indígenas através dos modelos visualistas que dominam a sua própria sociedade, nomeadamente fotografias, filmes e textos. A antropologia visual desenvolveu-se como um importante subcampo da antropologia. Não existe antropologia tátil. Portanto, não deveria nos surpreender saber que, por exemplo, uma análise intercultural dos valores estéticos de uma forma de arte aparentemente tão tátil como a cerâmica é realizada por estudiosos ocidentais inteiramente com base em fotografias de potes (ver, por exemplo, Iwao; Child, 1966).

A antropologia dos sentidos, tal como desenvolvida na última década (Howes, 1991, 2003; Classen, 1993b, 1997), afirma que cada sociedade tem a sua própria ordem sensorial – isto é, o seu próprio modo único de distinguir, valorizar e combinar os sentidos.

A cultura material dá expressão a essa ordem sensorial; cada artefato incorpora uma combinação sensorial culturalmente saliente. Isto é o que torna o estudo de artefatos indígenas em situações de “consumo intercultural”, como o do museu, tão potencialmente problemático e, ao mesmo tempo, tão revelador de intenções imputadas e usos não intencionados (Howes, 1996).

O que poderia acontecer se retirássemos conceptualmente os artefatos indígenas das suas caixas de vidro e tentássemos compreendê-los dentro dos seus contextos culturais e sensoriais originais? Há realmente muito mais para aprender sobre uma cesta Tukano ou uma pintura de areia Navajo, por exemplo, do que podemos ver deles em um museu?

Sensoriografia da cestaria e da pintura em Areia

A cestaria criada pelo povo Tukano da floresta tropical colombiana pode servir a diversos propósitos. Na verdade, inclui não apenas cestos, mas também esteiras, leques, peneiras e até casas, que podem ter paredes de folhas de palmeira entrelaçadas. Além das funções práticas, a cestaria desempenha um importante papel simbólico na cultura Tukano. O processo de tecelagem da cestaria é comparado pelos Tukano ao processo da vida. O ato de procriação é comparado a passar mandioca ralada em uma peneira. Diz-se que o feto flutua no “rio” do líquido amniótico enrolado em uma esteira trançada. Quando os xamãs realizam um ritual de cura, eles frequentemente invocam telas mágicas que admitem apenas cores curativas. O próprio cosmos é conceituado como uma tecelagem de fios de luz e vento (Reichel-Dolmatoff, 1985, pp. 6–23).

Todos os elementos sensoriais da sua cestaria têm significado para os Tukano. Os diferentes odores, formas e texturas dos juncos, cipós, fibras de madeira e folhas de palmeira usados na cestaria remetem a elementos da mitologia Tukano. As cores vermelha, amarela e marrom empregadas simbolizam, respectivamente, a fertilidade masculina, a fertilidade feminina e a maturidade. Quando uma cesta passa de verde a marrom durante o processo de secagem, diz-se que isso representa uma transformação da imaturidade para um estado de maturidade procriativa. Os padrões geométricos das diferentes tramas refletem padrões que os Tukano veem em suas visões místicas. Os formatos de diferentes cestos, bandejas e esteiras referem-se a conceitos culturalmente carregados como comida, úteros, animais e constelações de estrelas. A infiltração de água, fumaça e outros fluidos através dos cestos e bandejas representa a relação dinâmica entre os Tukano e seu ambiente (Reichel-Dolmatoff, 1985, pp. 24–39).

A estética dos artefatos Tukano não reside na perfeição da sua forma, mas na sua capacidade de evocar ideais culturais fundamentais através de todos os seus atributos sensoriais:

[A arte Tukano] nunca é um fim em si mesma; nunca poderá ser mais do que um meio através do qual os mais elevados valores e verdades culturais podem ser expressos. Por esta razão, a habilidade artística e técnica não é essencial. . . O que conta não é a forma, mas o conteúdo; não desempenho, mas significado. . . na verdade, os xamãs alertam as pessoas para não serem muito perfeitas; não ficar muito impressionado com as aparências (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 17).

Como o que é valorizado é o significado e não a forma, não há nenhuma tentativa dos Tukano de conservar seus artefatos. Aconteça o que acontecer aos artefatos, os ideais e significados que eles incorporam permanecerão intocados.

A cestaria Tukano não é muito valorizada pelos colecionadores e turistas do primeiro mundo devido à sua aparência despretensiosa. As combinações sutis de cheiro, textura, forma e padrão, e a miríade de significados culturais que elas codificam, são geralmente irrelevantes para os colecionadores, que buscam principalmente a exibição visual. Nesse sentido, as cestas mais ornamentadas e coloridas de certos povos vizinhos da Amazônia agradam muito mais aos compradores estrangeiros (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 40). Essa ênfase no visual reflete o papel que uma cesta amazônica desempenhará quando entrar na cultura ocidental: será, acima de tudo, algo para ver.

As pinturas de areia Navajo, por outro lado, têm sido muito admiradas no Ocidente como uma forma engenhosa e primitiva de arte visual. As pinturas em areia, entretanto, são criadas pelos Navajo com fins de cura e não para exibição estética. O xamá cobre o chão de uma casa cerimonial ou *hogan* com areia seca e espalha pigmentos coloridos por cima para criar uma imagem do cosmos. Ele canta enquanto trabalha, convocando as divindades a habitarem suas representações na areia. Quando a pintura está completa e vibrante com a energia divina, o paciente entra e senta-se no centro. O xamá transfere a energia positiva da pintura para o paciente esfregando areia das diferentes partes da imagem no corpo do paciente. Após o término do ritual, a pintura com areia é varrida (Gill, 1982, p. 63).

Embora a importância da pintura com areia para os Navajo resida na sua capacidade de canalizar o poder de cura, ela tem sido apreciada principalmente pelos ocidentais como uma contrapartida exótica de uma pintura ocidental – uma obra de preservação de “arte primitiva” (ver Witherspoon, 1977, sobre a arte como um processo dinâmico em vez de um objeto atemporal na estética Navajo). Para incorporar pinturas de areia na estética ocidental, entretanto, é essencial torná-las duráveis, pois uma pintura feita de areia desafia todo o sistema ocidental de coleção e preservação de arte. Além disso, a pintura com areia deve ser transformada de algo sobre o qual se senta (a última coisa que se faria com uma pintura ocidental) para algo para o qual se simplesmente olha.

A maneira mais simples de realizar essa transformação é fotografar ou desenhar pinturas com areia. Para os Navajo, a visão correta de uma pintura com areia é a do paciente sentado no centro. De uma perspectiva ocidental, porém, a única visão satisfatória de uma pintura com areia é a vista de cima, que permite que a pintura seja vista em sua totalidade. Os fotógrafos que desejavam capturar imagens “completas” de pinturas de areia eram, portanto, obrigados a subir no topo do *hogan* e fotografar a pintura de areia abaixo de um buraco no telhado (Gill, 1982, pp. 64-6; Parezco, 1983, p. 31). Outro método de preservar pinturas com areia é colá-las em uma tela. Uma vez fixada no lugar, a pintura com areia, como uma pintura ocidental, pode ser pendurada na parede, comprada e vendida e preservada para sempre. Vários museus etnográficos tentaram alcançar maior autenticidade fazendo com que a pintura de areia fosse criada dentro do museu e depois coberta com uma caixa de vidro (embora em tais casos as vibrações acabem por causar o deslocamento das areias) (Parezco, 1983, p. 39).

Tradicionalmente, as pinturas de areia eram destruídas pelos Navajo ao pôr do sol do dia em que haviam sido feitas. A cegueira, de fato, era considerada o castigo por olhar durante demasiado tempo para os símbolos sagrados (Parezo, 1983, pp. 38, 48). Contudo, tal como acontece com tantas outras criações de culturas indígenas, a influência dos valores estéticos e de mercado ocidentais teve o efeito de abstrair as pinturas de areia do seu contexto cultural tradicional, despojando-as dos seus significados multissensoriais e transformando-as em imagens visuais estáticas, nas quais aparentemente pode-se olhar indefinidamente sem medo de represálias.

O caso das pinturas de areia Navajo demonstra que as exposições museológicas não apenas “dessensorializam” os objetos no que diz respeito à sua extensão no espaço, mas também os “dessensorializam” no que diz respeito ao seu desenvolvimento ao longo do tempo. Poucos objetos vivem a vida artificialmente atemporal dos artefatos de museu. As pinturas em areia são eminentemente efêmeras, criadas a partir de areias movediças e desmontadas no dia em que são feitas. A sua sensorialidade desenvolve-se numa sequência de eventos rituais que são fundamentais para o seu significado cultural. O mesmo pode ser dito de uma tigela de chá japonesa, por exemplo. Na cerimônia do chá, a tigela é incorporada a uma série complexa de ritos nos quais as sensações visuais e auditivas recuam e as sensações de olfato, tato e paladar são trazidas à tona (Kondo, 2004). Quando um artefato como uma tigela de chá é “congelado” no ambiente de um museu, essa sequencialidade da experiência sensorial é interrompida. Parece possível abranger a natureza do artefato com um relance. Na verdade, poder-se-ia dizer que só quando um artefato é congelado num ambiente de museu – como uma carcaça imóvel e empalhada numa exposição natural – é que se torna possível dominá-lo apenas através da visão. Fora do museu, outras dimensões e possibilidades sensoriais se intrometem. Assim, o museu “mantém imóvel” os objetos do seu acervo para que possam ser apropriados visualmente, e então “mantém imóvel” o processo de revelação sensorial no momento da epifania visual. A beleza de “deixar ir” (ver Ouzman, capítulo 10 desta obra) não é bem compreendida ou apreciada.

Os museus etnológicos contemporâneos têm por vezes tentado criar ambientes mais interativos para as suas coleções. Em alguns casos, essas inovações foram o resultado da pressão exercida sobre os museus por grupos indígenas. Por exemplo, no âmbito do seu Programa de Materiais Sagrados, o Museu Canadense da Civilização tem “um acordo com o Hodenosaunee para fornecer farinha de milho e tabaco queimado para as máscaras faciais e outros objetos sagrados da Confederação das Seis Nações no museu, e os representantes vêm ao museu duas vezes por ano, às custas do museu” (Laforet, 2004). Em geral, porém, o que o *The [London] Times* escreveu sobre a Exposição Mundial de 1851 ainda é válido hoje: “Queremos colocar tudo o que pudermos sob caixas de vidro e ficar satisfeitos” (citado por Mitchell, 1988, p. 20).

Apesar de uma série de desafios inovadores ao modelo de caixa de vidro, uma dependência crescente de tecnologias visuais para documentação e divulgação (como no caso do “museu virtual”) torna os museus mais voltados para a visão do que nunca. No seu estudo sobre o papel da fotografia nos museus, Elizabeth Edwards descreve as práticas de adesão padrão do museu etnográfico moderno. Ela observa que o objeto do museu:

é definido por uma série de práticas fotográficas de documentação: fotografias de adesão, fotografias de conservação, fotografias de raios X e infravermelhos que revelam profundidades invisíveis do objeto – procedimentos que muitas vezes abordam a parte, em vez de todo o objeto. Num certo sentido, o objeto do museu torna-se uma soma das suas fotografias (Edwards, 2001, p. 77).

Edwards sugere que existe um “*continuum* contínuo” entre a fotografia e a exibição em museus. Nesse contexto, pode-se compreender quantos curadores dificilmente veriam sentido em permitir aos visitantes acesso às dimensões não visuais dos artefatos que eles próprios não consideraram adequados. A questão do acesso tátil às coleções normalmente só é levantada no que diz respeito aos deficientes visuais (Candlin, 2004), partindo do pressuposto de que aqueles que podem ver não têm necessidade de tocar (na verdade, mesmo com curadores usando luvas para manusear artefatos, quem pode agora testar a veracidade da afirmação de Ghiberti de que certas obras só podem ser apreciadas adequadamente pelo toque?).

Na verdade (exceto ocasionalmente, no caso de instrumentos musicais), não se trata de uma questão de explorar os valores não visuais das coleções, mas sim de usar tecnologias visuais em constante expansão para obter cada vez mais “*insights*” sobre os artefatos. Pode-se argumentar que a intocabilidade do museu moderno se deve a uma preocupação puramente “prática” de conservação, e não a uma mudança nos valores sensoriais. No entanto, a crescente preocupação com a conservação na modernidade não é um desenvolvimento museológico “natural”, mas é, em si, a expressão de um modelo ideológico e sensorial em mudança, segundo o qual preservar artefatos para visualização futura é mais importante do que interagir fisicamente com eles no presente (ver Classen, 2005). Além disso, tem sido afirmado que a prática curatorial tem frequentemente mais a ver com a conservação de conhecimentos especializados do que com a conservação dos objetos (Candlin, 2004).

Apesar do hipervisualismo da cultura contemporânea, contudo, a maioria dos frequentadores de museus não está apenas interessada em apreender a aparência formal dos artefatos em exposição, mas em estabelecer uma ligação entre estes artefatos e as pessoas que os criaram (por que outro motivo o visitante médio do museu hesitaria se lhe dissessem, por exemplo, que cada item em exposição era apenas uma excelente réplica dos artefatos originais guardados no armazém do museu?). Os frequentadores do museu não querem apenas processar informações visualmente. Tal como Sophie de la Roche no século XVIII, os frequentadores de museus querem sentir-se fisicamente ligados – “em contato” – com outros povos e mundos por meio dos seus efeitos materiais. Um exemplo disso seria a exposição “*Touch Me*”, apresentada no Victoria and Albert Museum no momento em que este livro foi para impressão. O ponto de partida para essa exposição de objetos de design contemporâneo é “a ideia de que vivemos numa sociedade sedenta de toque e que a qualidade da interação tátil com a maioria dos produtos não é nada comparada com o que poderia ser”. Ao apresentar o trabalho dos artesãos e incentivar a interação tátil com a coleção, os curadores “pretendem mostrar que todos temos uma capacidade latente para um toque mais criativo e comunicativo” (ver em <http://www.hughalderseywilliams.com/projects/touchme.htm>).

Paradigmas de percepção alternativos

A tarefa enfrentada por qualquer pessoa que deseje explorar as dimensões sensoriais dos artefatos através das fronteiras culturais é complexa. Por um lado, existe a dificuldade de transcender o próprio modelo sensorial cultural com todas as suas poderosas associações simbólicas, a fim de se tornar aberto a paradigmas alternativos de percepção, que podem ser incorporados em artefatos de outras culturas. Por outro lado, existe a dificuldade de transmitir a natureza multissensorial dos artefatos indígenas através dos meios de comunicação visuais ou audiovisuais predominantes em uso hoje. Mesmo que sejam utilizados vários canais sensoriais, até que ponto o intrincado simbolismo incorporado nos artefatos pelas suas culturas de origem pode ser compreensível para membros de outra cultura?

Num romance do século XIX, Thomas Edison é apresentado refletindo sobre a cegueira metafórica dos povos nativos em relação aos valores da arte ocidental. Ele se pergunta:

suponha que eu coloque a Mona Lisa de Leonardo da Vinci na frente de um índio Pawnee ou de um membro da tribo Kaffir. Por mais poderosos que sejam os óculos ou lentes com os quais melhora a visão desses filhos da natureza, poderei algum dia fazê-los ver realmente o que estão olhando? (L'Isle-Adam, 1982, p. 15).

O mesmo pode ser dito ao contrário dos ocidentais. Por mais que sejamos encorajados a manusear artefatos indígenas, conseguiremos realmente entender o que estamos tocando?

A resposta deve ser quase certamente que nós, que somos estrangeiros culturais, não podemos. No entanto, podemos reconhecer quais têm sido os limites da nossa compreensão e podemos tentar compreender mais do que conseguimos no passado. É nessa base que alguns dos trabalhos mais inovadores na cultura material estão atualmente sendo realizados. Do exame de Marcia Pointon (1999) dos valores táteis das joias de cabelo vitorianas à comparação de Nicholas Saunders (1999) dos valores sensoriais e sociais das pérolas na América Nativa e na Europa à análise de Sven Ouzman (2001) das qualidades não visuais da arte rupestre africana, estão sendo lançadas as bases para uma abordagem completa ao estudo dos artefatos que responda à inter-relação entre a sua materialidade sensual e a sua importância cultural (ver também Seremetakis, 1994; Dant, 1999; MacGregor, 1999; Stahl, 2002). Até mesmo o *quipu* inca, há tanto tempo silenciado, está sendo revisitado como um meio de comunicação que funcionava em vários níveis sensoriais. O estudioso do *quipu* Robert Ascher escreve que se os acadêmicos ocidentais tivessem uma ordem sensorial menos visualista:

poderia entender a escrita [quipu] como simultaneamente tátil e visual, e provavelmente mais. Sendo quem somos, é difícil internalizar essa noção para que ela se torne parte de nós, mas acho que é o próximo passo a ser dado no estudo da escrita Inka (Ascher, 2002, p. 113)

Os curadores de coleções etnográficas com mentalidade sensorial, por sua vez, devem lidar com o fato de que, embora os museus sejam fiéis ao seu próprio contexto cultural – isto é, sejam produtos claros da história social ocidental – eles não são fiéis às

outras culturas que representam. As tradicionais vitrines de vidro do museu apresentam poucos obstáculos à vista, mas não são ideologicamente transparentes. Como vimos, as vitrines são dispositivos de enquadramento ideológico dentro da moldura mais ampla do próprio museu.

A “solução” para este problema (que nunca poderá ser completamente resolvido dada a incomensurabilidade última das culturas) não é necessariamente opor o modelo visual do museu a um modelo “sinestésico” de totalidade sensorial (Sullivan, 1986). Isto seria seguir o exemplo do museu “ao ar livre” ou parque temático exótico e tentar criar um ambiente cultural e sensorial abrangente, onde os artefatos são exibidos dentro de uma aldeia simulada, com casas típicas, comida, música e “habitantes-guias”. Uma dificuldade desse modelo é que a realidade sensorial e simulada do local de exibição pode parecer encapsular e competir pela autenticidade com a cultura real representada. Pelo menos quando os artefatos são apresentados em vitrines, a maioria dos visitantes percebe que não está vendo o “quadro completo”. Se toda uma aldeia “viva” estiver representada, a distinção é menos clara.

É impossível criar um modelo museológico livre de questões de dominação e deturpação. Afinal de contas, o museu é um local de contenção rigorosamente controlado, um zoológico cultural, por mais naturalista que seu cenário possa parecer. Uma alternativa intermediária ao “museu da visão”, no entanto, seria permitir aos visitantes mais possibilidades de interação dinâmica e de compreensão contextual da coleção, sem fingir uma imersão sensorial total. Os visitantes poderiam ser atraídos para o espaço físico de outras culturas através de réplicas em escala real de edifícios locais, sem criar necessariamente (ou talvez inibir deliberadamente) uma ilusão de real deslocalização cultural. A questão da conservação poderia ser abordada através da criação de um local dentro do museu onde os visitantes pudessem manusear reproduções dos objetos em exposição. Como observado acima, no entanto, o mero envolvimento tátil com um artefato não aprofundará necessariamente a compreensão do seu papel cultural. O conteúdo sensorial, portanto, precisaria ser colocado no contexto cultural. Isso poderia ser conseguido por meio de recursos como textos descritivos, fitas de áudio, filmes e programas de computador interativos – e potencialmente por meio de outros estímulos sensoriais, como o incenso – bem como de apresentações ao vivo e workshops (nos quais os artefatos podem ocasionalmente sair das suas caixas). Aqui, o caráter aparentemente atemporal dos artefatos dos museus – e, por extensão, das suas culturas de origem – poderia ser contrariado pela referência à sua mutabilidade social e material e às realidades da mudança cultural. De importância fundamental seria trazer à tona um pouco da história política e social por trás de como os artefatos chegaram ao museu (ver Gosden e Knowles, 2001). Uma exposição num museu pode ser mais eficaz quando os visitantes percebem que não se trata simplesmente de uma “imagem bonita”, mas que mostra as marcas dos contatos e conflitos sociais.

Esse modo “diatético” (com dupla estética) de exibição em museu pode ser chamado de “estereoscópico” ou “bissensorial”, pois promove uma interação de “visões de mundo” ou “cosmologias sensoriais” ocidentais e não ocidentais. Não se limita a retirar aos artefatos as suas identidades sensoriais para reinscrevê-los num regime visual hegemônico – como no museu etnológico tradicional. Nem tenta criar uma ilusão de

autenticidade cultural mascarando os sinais de controle e mediação externos – como numa recreação cultural ao estilo “ao ar livre”. Reconhece o caráter ideológico e trajetória sensorial, bem como as limitações do modelo museológico convencional, por um lado, enquanto, por outro, abre uma brecha nesse modelo para permitir uma experiência museológica mais dinâmica, multissensorial e culturalmente consciente.

Referencias

ASCHER, Marcia; ASCHER, Robert. *The Code of the Quipu: A Study in Media, Mathematics and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

ASCHER, Robert. “Inka Writing.” In *Narrative Threads: Accounting and Recounting in KHIPU*, edited by QUILTER, Jeffrey; URTON, Gary, pp. 103–115. Austin: University of Texas Press, 2002.

BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

CANDLIN, Fiona. “Don’t Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise.” *Body and Society* 10, no. 1 (2004): 71–90.

CARPENTER, William B. *Principles of Mental Physiology*. London: Henry S. King & Co, 1874.

CHAPMAN, William. “Arranging Ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition.” In *Objects and Others*, edited by STOCKING, George, pp. 15–48. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

CLASSEN, Constance. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London: Routledge, 1993a.

CLASSEN, Constance. *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1993b.

CLASSEN, Constance. “Foundations for an Anthropology of the Senses.” *International Social Sciences Journal* 153 (1997): 401–412.

CLASSEN, Constance. *The Color of Angels: Cosmology, Gender, and the Aesthetic Imagination*. London: Routledge, 1998.

CLASSEN, Constance. “The Social History of the Senses.” In *Encyclopedia of European Social History*, edited by STEARNS, Peter, pp. 355–363. New York: Charles Scribner’s Sons, 2001.

CLASSEN, Constance (ed.). *The Book of Touch*. Oxford and New York: Berg, 2005.

DANT, Tim. *Material Culture in the Social World*. Buckingham: Open University Press, 1999.

- DE LA ROCHE, Sophie. *Sophie in London*. Translated by CLARE Williams. London: Jonathan Cape, 1933.
- EDWARDS, Elizabeth. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.
- FIENNES, Celia. *The Journeys of Celia Fiennes*. London: Cresset Press, 1949.
- GILL, Sam. *Native American Religions: An Introduction*. Belmont, CA: Wadsworth, 1982.
- GOSDEN, Chris; KNOWLES, Chantal. *Collecting Colonialism: Material Culture and Colonial Change*. Oxford: Berg, 2001.
- HARVEY, Elizabeth (ed.). *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- HERMANN, Frank. *The English as Collectors*. London: Chatto & Windus, 1972.
- HOWES, David (ed.). *The Varieties of Sensory Experience: A Source Book in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- HOWES, David. "Introduction: Commodities and Cultural Borders." In *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*, edited by HOWES, David, pp. 1–16. London: Routledge, 1996.
- HOWES, David. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- HOWES, David. "Scent, Sound and Synaesthesia: Intersensoriality and Material Culture Theory." In *The Sage Handbook of Material Culture*, edited by TILLEY, Christopher et al. London: Sage, (forthcoming).
- IWAO, Shin'ichi; CHILD, Irvin L. "Comparison of Esthetic Judgments by American Experts and by Japanese Potters." *Journal of Social Psychology* 68 (1966): 27–33.
- KONDO, Dorinne. "The Way of Tea: A Symbolic Analysis." In *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, edited by HOWES, David, pp. 221–234. Oxford: Berg, 2004.
- LAFORET, Andrea. "Relationships between First Nations and the Canadian Museum of Civilization." Paper presented at Haida Repatriation Extravaganza, Masset, B.C., May 22, 2004.
- L'ISLE-ADAM, Villiers de. *Tomorrow's Eve*. Translated by Robert Martin Adams. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1982.

- MACGREGOR, Gavin. "Making Sense of the Past in the Present: A Sensory Analysis of Carved Stone Balls." *World Archaeology* 31, no. 2 (2001): 258–271.
- MITCHELL, Timothy. *Colonising Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- OUZMAN, Sven. "Seeing is Deceiving: Rock Art and the Nonvisual." *World Archaeology* 33, no. 2 (2001): 237–256.
- PAREZO, Nancy J. *Navajo Sandpainting: From Religious Act to Commercial Art*. Tucson: University of Arizona Press, 1983.
- POINTON, Marcia. "Materializing Mourning: Hair Jewellery and the Body." In *Material Memories*, edited by KWINT, Marius; BREWARD, Christopher; AYNSLEY, Jeremy, pp. 39–57. Oxford: Berg, 1999.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Basketry as Metaphor: Arts and Crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon*. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California, 1985.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Shamanism and Art of the Eastern Tukanoan Indians*. Leiden: E.J. Brill, 1987.
- SAUNDERS, Nicholas J. "Biographies of Brilliance: Pearls, Transformations of Matter and Being." *World Archaeology* 31, no. 2 (1999): 243–257.
- SCHILLER, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. Edited and translated by Elizabeth M. Wilkinson and L.A. Willoughby. Oxford: Clarendon, 1982.
- SEREMETAKIS, C. Nadia (ed.). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Boulder, CO: Westview, 1994.
- STAHL, Ann Brower. "Colonial Entanglements and the Practice of Taste: An Alternative to Logocentric Approaches." *American Anthropologist* 104, n. 3, 2002, p. 827–845.
- STEWART, Susan. "Prologue: From the Museum of Touch." In *Material Memories: Design and Evocation*, edited by KWINT, Marius; BREWARD, Christopher; AYNSLEY, Jeremy, pp. 17–36. Oxford: Berg, 1999.
- SULLIVAN, Lawrence E. "Sound and Senses: Toward a Hermeneutics of Performance." *History of Religions* 26, no. 1 (1986): 1–13.
- SYMONDS, John Addington. *Renaissance in Italy*. New York: Modern Library, 1935.
- THOMAS, Nicholas. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- WALPOLE, Horace. *Horace Walpole's Correspondence with the Countess of Upper Ossory*. Vol. 33, edited by W.D. Wallace and A.D. Wallace. New Haven: Yale University Press, 1965.

WITHERSPOON, Gary. *Language and Art in the Navajo Universe*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.

Recebido em: 16/03/2024.

Aprovado em: 21/03/2024.

Conflito de interesses: Nenhum declarado.

Editor responsável: Fábio L. Stern.