

Paisagens culturais e os patrimônios vividos: vislumbrando a descolonização, para uma musealização consciente¹

Cultural landscapes and the lived heritage: a glimpse of decolonization for a conscious musealization

Bruno Brulon Soares*

Resumo: O presente texto é o resultado do exercício de questionamento sobre a aplicação do conceito de “paisagem cultural” a contextos sociais contemporâneos, conceito este proposto pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM e pela Carta de Siena, escrita em 2015, pelo comitê nacional do ICOM italiano. Interrogando a própria noção de “paisagem” como uma ideia universalmente aplicável para além do contexto europeu, propomos a reflexão sobre o papel dos museus e a própria noção de musealização sob o ponto de vista da descolonização. Defendendo a descolonização da musealização e da paisagem como um exercício reflexivo necessário para a museologia do presente, o artigo deflagra alguns dos desafios centrais para os museus e seus agentes. A noção discutida de “paisagem cultural” nos apresenta, ainda, a própria discussão antropológica sobre o conceito de cultura, e somos levados a apreendê-lo, nos discursos patrimoniais, desconectado do caráter mais complexo constatado em seus usos contemporâneos. Ignora-se, portanto, a dimensão vivida do patrimônio transmitido como imagem ou paisagem, explorado nos processos coloniais e atualmente consumido pela “turismificação” dos lugares.

Palavras-chave: Museologia. Musealização. Paisagem cultural. Descolonização. Museu.

Abstract: This paper is a result from the exercise of questioning the application of the “cultural landscape” concept to contemporary social contexts, proposed by the International Council of Museums – ICOM and the Siena Charter, written in 2015, by the national committee of ICOM in Italy. Interrogating the notion of “landscape” as a universal concept possible to be applied to non-European contexts, we propose a reflection on the museum role and the very notion of musealization under the perspective of decolonization. Defending the decolonization of musealization and landscape as a reflexive exercise necessary to museology in the present, the paper unveils some of the main challenges for museums and their agents. Furthermore, the argued notion of “cultural landscape” is imbedded in the anthropological discussion on the concept of culture, which leads to its apprehension in the cultural heritage discourse in disconnection with the more complex character in its contemporary uses. The lived dimension of transmitted heritage as image or landscape, explored in the colonial process and consumed today in the “turismification” of places is, then, ignored.

Key-words: Museology. Musealization. Cultural landscape. Decolonization. Museum.

1. Introdução

Os museus, desde quando passaram a existir em suas múltiplas formas, realizaram, de alguma maneira, a musealização das paisagens. Como um ato que alcança, em sua última instância, a comunicação, musealizar é criar discursos,

¹ O presente texto é o resultado de pesquisas desenvolvidas no âmbito do *Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem – MEI*, do Departamento de Estudos e Processos Museológicos – DEPM, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. As discussões e debates envolvendo os membros desse Grupo permitiram se chegar a algumas das conclusões aqui apresentadas.

* Graduação em Museologia (UNIRIO) e História (UNIRIO), Mestrado em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) e Doutorado em Antropologia (UFF). Professor de Museologia do Departamento de Estudos e Processos Museológicos – DEPM, da UNIRIO. brunobrunon@gmail.com

imagens e experiências. Não há musealização sem criação. Logo, como produtora de um discurso ou performance museal e cultural, a musealização *cria* a paisagem que enuncia, e nunca meramente a reproduz.

Recentemente, ao longo do último meio século, os museus se diversificaram e se ressignificaram nos diferentes contextos do mundo pós-colonial onde o modelo hegemônico europeu passou a fazer cada vez menos sentido. A musealização, provando a sua eficácia para além do museu tradicional, e abarcando territórios, cidades e populações, passou a ser vista, precisamente, como um diálogo cultural.

Em seu sentido museológico, a musealização foi compreendida, desde a segunda metade do século XX, como a transposição de um objeto (material ou imaterial) de seu contexto de origem para o contexto museal, com a finalidade científica de *transmitir esse fazer conhecer*. Tal noção se inscreve no coração do princípio mesmo do museu na época das Luzes, como “fruto da razão e motor do desenvolvimento das ciências modernas” (MAIRESSE, 2011, p.252). De modo geral, os autores concordam com a ideia, disseminada desde os anos 1970, da musealização como um processo em que “os objetos são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam” (Ibidem, p.253); ou como a “aquisição da qualidade museal” ou “musealidade” (STRÁNSKÝ, 1995, p.28-29). No entanto, pouco se discute sobre as suas implicações sociais e políticas nos contextos culturais onde a atribuição de valor se dá como instrumento de demarcação de poder e dominação.

A performance criada pela musealização envolve, inescapavelmente, a transposição cultural de certos valores de uma realidade ou de um regime cultural particular para um outro regime museal. Em outras palavras, a descolonização do conceito de “musealização” implica, como um dos pontos que pretendemos demonstrar neste artigo, o entendimento do diálogo cultural que o constitui em cada um dos casos em que ele é colocado em prática. Musealização é um ato de valoração em que um emissor produz sentidos e constrói patrimônios e musealidade a partir de um regime de valor específico e culturalmente fundado. A complexificação de tal conceito se mostra ainda mais aguda na medida em que musealiza-se em uma dada cultura, objetos que foram forjados em outra. Esse é o caso flagrante das *paisagens culturais*.

Uma paisagem se constrói a partir de um encontro cultural. Ainda que tenha sido associada a um julgamento estético, ao longo dos séculos em que o conceito foi criado no Ocidente, entendida como um conjunto “belo”, que muitas vezes é sinônimo

de “bom”, a paisagem em seu sentido mais antropológico é o resultado de impressões de um observador com um território ou uma cultura que lhe parecem à primeira vista, desconhecidas.

Em um exemplo do que tentamos aqui explicitar, o antropólogo Claude Lévi-Strauss, em seu *Tristes trópicos*, relata em um dos trechos sobre a viagem ao Brasil como se dá a construção da paisagem a partir da sua experiência subjetiva e multissensorial:

O Brasil e a América do Sul não significavam muito para mim. Entretanto, ainda revejo, com a maior nitidez, as imagens que logo evocou essa proposta inesperada. Os países exóticos apareciam-me como o oposto dos nossos, [...]. Muito me surpreenderia se me dissessem que uma espécie animal ou vegetal podia ter o mesmo aspecto nos dois lados do globo. Cada animal, cada árvore, cada fiapo de capim devia ser radicalmente diferente, exibir já à primeira vista sua natureza tropical. O Brasil esboçava-se em minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas, ocultando arquiteturas estranhas, tudo isso banhado num cheiro defumador, detalhe olfativo introduzido sub-repticiamente, ao que parece, pela homofonia observada de forma inconsciente entre as palavras *Brésil* e *grésiller* [“Brasil” e “crepitar”], e que, mais do que qualquer experiência adquirida, explica que ainda hoje eu pense primeiro no Brasil como num perfume queimado.

Consideradas retrospectivamente, essas imagens já não me parecem tão arbitrarias. Aprendi que a verdade de uma situação não se encontra em sua observação cotidiana, mas dessa destilação paciente e fragmentada que o equívoco do perfume talvez já me convidasse a pôr em prática, na forma de um trocadilho espontâneo, veículo de uma lição simbólica que eu não estava em condições de formular claramente. Menos do que um percurso, a exploração é uma escavação: só uma cena fugaz, um canto de paisagem, uma reflexão agarrada no ar permitem compreender e interpretar horizontes que de outro modo seriam estéreis (LÉVI-STRAUSS, 2009 [1955], p.45-46).

No sentido expresso por Lévi-Strauss, podemos supor a paisagem como uma construção do sujeito a partir de superficialidades que lhe aparecem como verdadeiras no âmbito da percepção e que deflagram que a paisagem cultural, de fato, é a sua relação própria e subjetiva com a cultura, que ainda se mostra como paisagem na medida em que está indefinida para o observador. A paisagem, assim, tem o sentido do *panorama*, construído no olhar que percorre sem se ater aos detalhes. Ela traz elementos do contexto, mas não é, por si só, contextualizada. Ela pode representar uma cultura, mas se caracteriza principalmente como um produto cultural.

As paisagens como patrimônio, ou como objeto de museu – mais veementemente atreladas a um discurso construído para ser transmitido – nos apresentam uma interrogação sobre o próprio processo de musealização: até que ponto as noções de paisagem, de patrimônio e de museu podem ser aplicadas para

além do contexto Europeu onde elas foram *inventadas* sem a sua aprofundada problematização? Tentaremos responde-la propondo a descolonização da musealização e da paisagem como um exercício reflexivo necessário para a museologia.

2. A história de um rótulo patrimonial importado: explorando a “paisagem” vinda da Europa

Como nos narra a história da arte, as paisagens foram objeto excepcional da figuração na pintura em duas regiões particulares do mundo, na Europa, a partir do Renascimento, e no Extremo Oriente, em particular na China, desde os primeiros séculos da era cristã (DESCOLA, 2012, p.657). No entanto, é com a utilização das paisagens no processo de criação das identidades nacionais na Europa que estas ganhariam o sentido que ainda lhes é investido recorrentemente na maior parte de suas representações no presente.

*“Rien de plus international que la formation des identités nationales.”*² A frase da historiadora cultural Anne-Marie Thiesse torna evidente a intenção de internacionalização do processo de *invenção* do nacional que marcou a Europa do século XIX. Segundo a autora, o momento que uma nação nasce é o momento em que um grupo de indivíduos declara que ela existe e passa a tentar prova-lo. Os territórios em si, conquistados tão lentamente ao longo da história do continente europeu, não configuram aquilo que deu origem às nações, mas suas representações transmitidas por meio dos patrimônios nacionais e dos museus. A performance do “nacional”, assim, nasce de um postulado e de uma invenção (THIESSE, 2001, p. 14), e ela depende da crença coletiva nessa ficção para sobreviver.

Na operação moderna de criação das identidades nacionais, por meio de um “*checklist*” identitário (LÖFGREN, 1989, p.5-25 apud THIESSE, 2001, p.13-14), alguns elementos fundamentais desempenham papel determinante na performance da nação de modo a convencer a sua adesão por uma coletividade. Para além da adoção de uma língua nacional, da criação de uma história nacional, da invenção de ancestrais comuns, de uma literatura nacional, de monumentos, cantos, etc., a nação inventada na Modernidade e reproduzida até os nossos dias pode ser identificada por paisagens nacionais. Segundo esse modelo criado na Europa, uma paisagem é o resultado de uma obra coletiva, imaginada e conduzida igualmente por poetas e romancistas, como

² “Não há nada de mais internacional do que a formação das identidades nacionais” (Tradução nossa) (THIESSE, 2001, p.11).

por pintores (THIESSE, 2001, p.191). Esses idealizadores da nação estabelecem, entre os recursos naturais e segundo uma estética coerente, as visões plenas de sentido e portadoras de *sentimento*. O que, com mais frequência, define a paisagem nacional é um princípio de diferenciação.

Para marcar, por exemplo, a distância radical em relação à Áustria e seus cumes alpinos, pintores e escritores húngaros exaltam a paisagem, *a priori* ingrata, da Grande Planície (a *Puszta*) (THIESSE, 2001, p.191). A paisagem nacional norueguesa toma a forma de um fiorde coberto de neve. Do mesmo modo, a determinação de uma paisagem como representação de uma nação explica porque o Ministério do Patrimônio Cultural italiano tenha, há alguns anos, protestado contra a utilização de paisagens da Toscana numa campanha publicitária de automóveis de marca sueca. As paisagens nacionais europeias se caracterizam, ainda, por sua finalidade mais emblemática do que funcional e social.

Neste sentido, interrogando a paisagem como categoria investida de certa ideologia marcada notadamente por um contexto político-cultural, é possível, primeiramente, questionar: o que, então, difere um país de uma paisagem? Construídas pelas classes dominantes para funcionar como emblemas da Nação, as paisagens nacionais não retratam, em geral, os camponeses. Como objeto cultural feito para ser pensado como natural ou naturalizável, a paisagem não pode incluir as pessoas que vivem nela. Por essa razão, nas principais representações da paisagem na história da arte do Ocidente, as pessoas desempenham papel secundário ou não aparecem. “*Les paysans ne sont pas dans le paysage,*”³ ou, como descreve Raymond Williams, “*Une terre qu’on travaille n’est presque jamais un paysage*”⁴.

A partir da perspectiva artística, paisagem pode ser entendida como uma “conversão mental” (ANDREWS, 1999, p.1) da terra ou do país que representa. Com efeito, ao olharmos uma paisagem já estamos automaticamente modelando-a e interpretando-a. Ela é, portanto, menos natural do que cultural na medida em que a compreendemos como uma representação. A *beleza da natureza*, inventada em dado momento na história da arte do Ocidente, dispensa a representação das pessoas e tende a tornar o patrimônio representado como natural e belo, neutralizado das relações sociais que o constituem. Há um motivo ideológico para isso.

Williams demonstra que foi na Inglaterra do século XVIII, por meio dos paisagistas e com a ajuda dos poetas e pintores, que o proprietário de terra inglês

³“Os camponeses não aparecem na paisagem” (tradução nossa) (THIESSE, 2001, p.193).

⁴“Uma terra em que se trabalha é raramente uma paisagem” (tradução nossa) (WILLIAMS, 1977, p.31).

inventou a *beleza da natureza*. Segundo o autor, a passagem da natureza como ordem natural produtiva (universo pastoral do século XVIII) à exaltação romântica da natureza selvagem como único recurso contra a instauração de relações intoleráveis entre os homens, processo no qual a invenção da relação estética com a paisagem “natural” é um momento, implica o apagamento progressivo do trabalho produtivo de transformação da natureza e uma ocultação cada vez mais profunda das relações sociais às quais a natureza serve como expressão metafórica⁵. Neste processo de invenção da paisagem contemplativa, inventou-se também o observador consciente, i. e. aquele que “não se contenta em olhar o campo, mas que tem consciência de fazê-lo como uma experiência em si, e que dispõe das analogias e dos modelos importados de outro lugar para sustentar e fundamentar tal experiência” (WILLIAMS, 1977, p.32).

Com efeito, a ideia inglesa de paisagem foi emprestada diretamente dos holandeses⁶, visto que a primeira representação artística da paisagem que pôde se adaptar às características físicas da terra inglesa foi a da escola holandesa do século XVII de Ruisdael e Hobbema. Essa arte, por seus laços estreitos com a “renovação” burguesa e com a investigação científica da natureza e dos seus modos de percepção, tinha um parentesco estreito com a corrente renovadora inglesa. Uma vez que o homem europeu podia produzir a sua própria paisagem natural, graças, ao mesmo tempo, aos meios técnicos do progresso agrícola e à compreensão das leis físicas da luz e do ponto de vista e das perspectivas artificiais, é inevitável que se modifique a decoração da natureza que se oferece à visão imediata (WILLIAMS, 1977, p.32-33).

A partir desse desenho da natureza inventado pelos proprietários de terra na Europa, inventaram-se também os parques naturais, segundo a lógica do sistema de exploração de terras cultivadas e dedicadas ao pastoreio, no exterior dos limites dos parques. Os parques naturais, antecedentes de muitos dos museus de território contemporâneos, portanto, serviram para estabelecer uma ordem social, econômica e física entre a natureza apropriada para a decoração e o deleite e as terras apropriadas para o cultivo.

⁵ O período de 1790-1825 tem importância na história do campesinato inglês, coincidindo com o período em que o gosto pelo pitoresco é disseminado. Entre 1790 e 1815, o campo na Inglaterra experimentou um grande desenvolvimento agrônomo graças às guerras travadas com a França. Com a diminuição do preço do trigo e outras commodities, dois milhões de acres de terra passaram a ser cultivados, levando o preço das terras a subir aumentando a competição entre a nova elite industrial enriquecida (BERMINGHAM, 1989, p. 73).

⁶ De fato, o que caracteriza um novo modo de pintar iniciado na Borgonha e em Flandres desde o século XV, é notadamente uma preocupação em figurar a continuidade física entre os seres e as coisas em um espaço homogêneo e a precisão inédita com a qual todos os detalhes da materialidade são representados. O mundo físico se torna digno de ser observado e descrito por ele mesmo e é na pintura da paisagem que tal ambição começa a se manifestar (DESCOLA, 2012, p.658).

É possível, com efeito, afirmar que essas paisagens “controladas” do século XVIII não apenas representaram uma amostra da arte agrária da burguesia ascendente, mas que, para os seus “inventores”, elas criaram “diante de suas janelas e seus terraços [...] uma paisagem rural desassociada do trabalho dos campos e dos trabalhadores” (WILLIAMS, 1977, p.34). Elas representavam o panorama, a tranquilidade ordenada para o proprietário, o privilégio da perspectiva. É, portanto, a organização social que é deflagrada na paisagem do século XVIII, com os trabalhadores e suas referências alocados para a distância máxima do observador consciente.

Sendo assim, se confrontamos as pessoas nas paisagens, ou, em outras palavras, depurando as paisagens como representações sociais, somos levados a perguntar: é a paisagem que faz o camponês ou é o camponês que faz a paisagem? A perspectiva aqui ressaltada aponta para um entendimento histórico da paisagem como construção – física e simbólica – por certa classe social e econômica e com base em certos ideais. Neste sentido, o espírito do lugar que se disseminou com a divulgação das paisagens é o espírito daquele quem fez com que o lugar fosse construído. O “*génie du lieu*”, palavra socialmente potente, aparece com frequência ao longo de todo o século XVIII, e é utilizada até mesmo em romances como o de Jane Austen, em que a noção de “fazer um lugar” no sentido de construí-lo e no sentido de atribuir-lhe um certo “caráter”, é reproduzida ironicamente (WILLIAMS, 1977, p.33).

Uma característica geral da paisagem, como cunhada no Ocidente, e representada nas pinturas, é a de que ela tem como eixo um ponto de vista abstrato, aquele da posição do observador. Trata-se, portanto, de uma impressão subjetiva, ou seja, construída a partir da posição abstrata de um sujeito que serve como ponto de partida para a racionalização de um mundo de experiências. Tal “objetivação do sujeito” é uma “condição do pensamento paisagístico dos Modernos – ela mesma tributária da educação do gosto pela pintura da paisagem” (DESCOLA, 2012, p.658-659), e ela possibilita, assim, que a paisagem seja importada como uma categoria patrimonial, um *rótulo* para os lugares que, no passado, eram lavados a se tornar emblemas, e atualmente são consumidos pelo turismo de massa.

3. As paisagens, para além da Europa colonial

Do ponto de vista da descolonização é preciso interrogar a categoria importada de “paisagem cultural” tanto quanto temos interrogado as categorias de “patrimônio” e

de “museu”. A questão já colocada por autores que exploram uma antropologia da paisagem (DESCOLA, 2012) e que, se faz relevante para pensarmos uma museologia descolonizada, é se a noção de paisagem pode ser utilizada para além das culturas que a elaboraram.

O primeiro ponto a se assumir, já mencionado na breve análise histórica sobre as origens da “paisagem” na Europa, é o de que enxergamos como paisagem na natureza aquilo que aprendemos a ver como tal, graças à educação do olhar pela pintura (DESCOLA, 2012, p.649). Segundo o antropólogo Philippe Descola, para compreender a paisagem como uma categoria antropologicamente útil é preciso partir da constatação banal segundo a qual “não identificamos como paisagem aquilo à que não fomos diretamente expostos, literal ou metaforicamente” (DESCOLA, 2012, p.650); a paisagem nos é feita acessível por uma série de mediações materiais e cognitivas que nos permitem enxerga-la como tal. Mas o autor se pergunta: existe a paisagem para além dos contextos da Europa e do Extremo-oriental onde se desenvolveu a tradição da representação da paisagem em primeiro lugar?

A paisagem, na perspectiva que aqui nos propomos a defender, não existe como um conjunto de propriedades objetivas diante de um observador que a contempla e a atualiza; ela é a resultante de uma estrutura de interações que conjugam um indivíduo e um sítio que faz com que para *aquela* indivíduo – e talvez não para outro que ali também se encontre – aquele sítio seja uma paisagem. A noção de paisagem, assim, implica na existência de modelos perceptivos funcionando como uma integração entre as propriedades que emanam do objeto e os esquemas de representação culturalmente estabelecidos desse objeto (DESCOLA, 2012, p.650).

Logo, segundo a análise do conceito desenvolvida por Descola, podemos apontar ao menos quatro acepções da “paisagem”:

(1) A primeira, já amplamente evocada, concebe a paisagem como uma representação cultural e social, “um ponto de vista sobre um pedaço de um país informado por um esquema perceptivo”, i. e. o modelo pictural segundo o qual não vemos uma paisagem real a não ser que tenhamos aprendido a ver uma paisagem pintada⁷.

(2) A segunda acepção é tão comum quanto a primeira, sendo aquela que percebe na paisagem um território configurado e habitado por sociedades particulares.

⁷ Tal acepção que tem origem com a história da arte, engendrou numerosos trabalhos de historiadores, antropólogos e de sociólogos que abordam a paisagem como um produto de determinações sociais e simbólicas características de uma época e de um tipo de meio, segundo modelos em parte provenientes de hábitos estéticos (DESCOLAS, 2012, p.651-52).

Trata-se, por excelência, da paisagem dos geógrafos, particularmente os da escola francesa, que se diferencia da abordagem precedente por se mostrar menos constituída pelo discurso e pelo olhar sobre os lugares, sendo marcada pelo traço deixado pelas atividades humanas. Na paisagem geográfica se combinam os determinantes físicos, os hábitos culturais, os sistemas de produção e as escolhas técnicas. A distinção entre país e paisagem tende aqui a se atenuar, a segunda sendo um desdobramento do primeiro⁸.

(3) A terceira definição apresentada por Descola, se refere à acepção da paisagem simplesmente como substrato natural da atividade humana, seja como uma unidade de análise própria às ciências da terra e do meio ambiente, caracterizada por certa escala – acima do ecossistema e acima da região – que pode ser descrita em todos os seus componentes físicos de maneira exaustiva. Trata-se da ideia de que existe uma *paisagem natural* sobre a qual os homens depositam uma *paisagem cultural*.

A essas três abordagens, pode-se incluir uma quarta acepção, (4) aquela que entende a paisagem, *a priori*, como uma experiência sensível dos lugares. Nessa acepção se encontram autores de origens e tradições culturais diversas, desde historiadores franceses como Alain Corbin, em parte herdeiros do pensamento de Bachelard em *A poética do espaço*, se atendo a descrever as culturas sensíveis nas quais o visível não desempenha mais o papel principal, até antropólogos e arqueólogos anglo-saxões influenciados por Merleau-Ponty sem considerar em profundidade a sua filosofia.

Nessa abordagem “fenomenológica”, a paisagem é um certo modo de estar presente no mundo que resulta da interação entre estímulos sensíveis característicos de um lugar e as expectativas pacientes configuradas pelos hábitos e a educação dos indivíduos que se percebem pouco a pouco apropriados do lugar como prolongamento deles mesmos⁹. Ao pressupor a existência de paisagens sonoras, olfativas ou táteis, a perspectiva fenomenológica busca, em certa medida, estabelecer uma ruptura com as culturas da visão, sobretudo o Ocidente moderno, privilegiando paisagens que são marcadas pela evocação de outros sentidos e de outras atitudes para além do olhar. Tal diferença está baseada no fato de que culturas não europeias mobilizam um

⁸ Nesta concepção a paisagem é um tipo de lugar de memória, não no sentido de um sítio comemorativo ou de um destino compartilhado, mas como um local onde se sobrepõem as impressões depositadas ao longo do tempo pelos modos de uso do espaço, impressões reconhecidas até certo ponto como pertencentes a um grupo humano particular (DESCOLAS, 2012, p.651-52).

⁹ É por colocar ênfase na dimensão não visual da paisagem que o inglês multiplicou os neologismos construídos a partir do – *scape* de *landscape: soundscape, smellscape, touchscape*, e até *taskscape*. (DESCOLAS, 2012, p.651-52).

conjunto de faculdades sensíveis em sua relação com o território, enquanto que a civilização moderna tende a atenuar as informações não visuais.

Mas até que ponto se pode falar da paisagem sonora do mesmo modo em que se fala na paisagem visual? A ruptura sensorial com o modelo da paisagem visual ocidental (*landscape*) não deve resultar, com efeito, no debate sobre qual é a paisagem legítima. O que se pretende com esta tentativa de se investigar a paisagem sob o ponto de vista da descolonização é interrogar tal categoria como uma categoria aplicável pelos museus em diferentes contextos culturais.

A partir de todas as abordagens da paisagem, aquela que os museus consideraram ao longo de sua história foi a que a concebe como um território organizado pela ação humana ou, de modo ainda mais restrito, como um substrato biofísico sobre o qual se dispõe em estratos sociais a história das sociedades singulares (DESCOLA, 2012, p.656). Tudo se passa como se a paisagem fosse uma etiqueta descritiva para designar um objeto de estudo ideal definido pela omissão e como se a noção de meio ambiente – de fato, não mais convincente – tendesse pouco a pouco a substituir.

Ao mesmo tempo em que essa perspectiva sobre a paisagem é baseada em uma epistemologia dualista que separa, de um lado as realidades biofísicas e, de outro, os valores culturais, ela ainda corre o risco de ser reducionista, ao perceber os valores das populações locais como aderentes ao seu meio natural.

Então, se desejamos nos manter fiéis às dimensões primeiras que o termo paisagem remete, devemos precisar que o termo só pode se aplicar, de fato, à representação de um *lugar*, i. e., um objeto produzido por humanos para funcionar como um signo destinado a presentificar sob uma outra forma uma porção do espaço acessível à experiência sensível (DESCOLA, 2012, p.656-57). É necessário, portanto, no processo de entendimento da paisagem como um objeto de estudo sociocultural, e, em uma instância museal, como objeto de museu, que ela seja caracterizada e reconhecida como signo, como representação das pessoas que a percebem como tal de modo que possa ser apropriada nos discursos e colocada em prática como performance. Em outras palavras, não se pode naturalizar a paisagem sem correr o risco de reduzir as culturas, as sociedades e seus patrimônios por meio de sua cristalização.

Poderíamos, enfim, compreender a paisagem, como supõe Descola, de modo mais geral e mais simples, como o espaço apreendido pelo sujeito (DESCOLA, 2012,

p.663). Sendo assim, a variedade de paisagens estaria ligada à diversidade das percepções do espaço por cada sujeito e às relações estabelecidas, considerando sua biografia, sua sensibilidade, e os usos do espaço que lhes são próprios.

De todos os modos, uma paisagem é um objeto produzido pelas pessoas, e logo deve ser tratada e estudada como uma representação do espaço, signo icônico que se refere a outra coisa que não a ele mesmo. Deve-se considerar, ainda, que a organização de um espaço não é uma paisagem se tal organização não tem o objetivo global de representação. Igualmente, a paisagem também não pode ser reduzida meramente à estetização do espaço. Como todo objeto que passa pelo processo cultural da musealização, ela requer uma *intenção de representação*.

4. Os museus nas paisagens, os museus que fazem paisagens e os museus como paisagens: alguns desafios para a musealização da cultura

Para além de musealizá-las, colocando-as em discurso desde que as paisagens passaram a ser entendidas como patrimônio, os museus fazem parte das paisagens, eles as constroem e as criam, e, em certos contextos e sob certas condições, os museus são paisagens. Contudo, é a musealização, isto é, o processo em cadeia de construção de significados culturais, que insere a paisagem em discurso – cultural, social e político – propiciando a sua reprodução e a sua “turismificação” (SALAZAR, 2009) para que ela seja consumida.

É, com efeito, a partir da neutralização das diferenças culturais que um lugar se torna uma “paisagem cultural” passível de ser consumida mesmo para aqueles que não vivem no território ou não compartilham daquela cultura. A paisagem é imaginada na medida em que ela é recriada nos discursos; logo um estrangeiro pode vir ao Rio de Janeiro para “experenciar” a “cultura carioca” uma vez inserido na “paisagem” e *ambientado* nela – a noção de meio ambiente já citada também não aparece por acaso nos discursos contemporâneos.

No processo de criação e circulação midiática da paisagem, o espaço socialmente construído é neutralizado de modo que as diferenças culturais, a história e a memória das pessoas e a organização social possam se inscrever nele de forma harmônica (GUPTA; FERGUSON, 1992, p.6). Com base nesta constatação, algumas perguntas de cunho antropológico podem ajudar a construir problemas para a museologia das paisagens culturais. Por exemplo, em que cultura e em que paisagem vive alguém que está na margem ou na fronteira? Pensando na fronteira, é preciso se

interrogar sobre como lidar com a diferença cultural deixando de lado as ideias preconcebidas de uma cultura localizada no território e experimentada na paisagem. Em outras palavras: como musealizar as paisagens sem alienar a complexidade das culturas?

Por muito tempo os museus e as exposições museológicas construíram paisagens imaginadas a partir de alguns fragmentos e representações que tinham – por meio da apropriação colonial – das culturas não europeias. A relação que a paisagem estabelece é de apropriação do “Outro” por meio de um discurso dominante de sua redução, ou da produção de miniaturas destinadas ao consumo na Europa.

O espaço socialmente construído, então, torna-se *presa* nos discursos coloniais, e as culturas passam a ser “coletadas”, apropriadas, como patrimônio marcado pela diferença – e não necessariamente pela *diferenciação*. Sendo a paisagem percebida como um *rótulo*, produzida para facilitar a predação cultural, voltamos a nossa inquietação sobre a descolonização do conceito: como pensar a paisagem num contexto pós-colonial e não europeu?

A “paisagem” como criação e como instrumento para a *predação das culturas* nos leva a entender criticamente alguns equívocos antropológicos por detrás do conceito:

(1) *A paisagem dissemina a ideia errônea segundo a qual as culturas podem ser espacialmente localizadas*: suplantando o determinismo geográfico segundo o qual as diferenças do ambiente físico são condição para a diversidade cultural, o pensamento antropológico, como desenvolvido a partir das primeiras décadas do século XX, foi responsável por salientar a complexidade do conceito de “cultura”, demonstrando a limitação da influência geográfica sobre os fatores culturais. A constatação de que é possível, por exemplo, existir uma grande diversidade cultural associada a um mesmo tipo de ambiente físico leva os antropólogos a pensarem as culturas e os grupos que as produzem mais em termos de suas “fricções” do que em sua localização no espaço.

Ao se debruçar sobre as diferenças entre as noções antropológicas de cultura e de etnicidade, Fredrik Barth (2000) defende que o foco das pesquisas sobre estudos étnicos deve ser as *fronteiras*¹⁰ que delimitam o grupo e não os “conteúdos culturais” que elas circundam. De acordo com Barth, é crucial a diferenciação entre o objeto da

¹⁰ As “fronteiras” aqui devem ser entendidas não em termos do espaço geográfico dentro dos quais os grupos interagem, mas considerando, em primeiro plano, os processos contínuos de exclusão e de incorporação, através dos quais estas distinções são mantidas ao longo do tempo.

cultura e o objeto da organização social. Grupos sociais podem perfeitamente ter fronteiras bem definidas: um grupo pode ser clara e categoricamente distinto de outro. A cultura, por sua vez, não se limita a fronteiras específicas – nem geográficas nem sociais. Com efeito, o social apresenta propriedades distintas do cultural, e boa parte da confusão a respeito dos grupos étnicos e a noção de cultura surge dessa tensão entre o que compõe os grupos sociais e o fluxo dos materiais culturais (BARTH, 2005, p.17). Observar as relações sociais considerando as “fricções interétnicas”¹¹ que estabelecem as fronteiras, passa a ser, nessa perspectiva, mais coerente com a constituição dos contextos sociais do que o espaço geográfico que serve como cenário para as interações que levam à constituição das identidades culturais.

A “paisagem”, como vem sendo pensada, confunde a cultura limitando a produção de materiais culturais aos espaços geográficos onde as relações sociais entre os grupos e neles, internamente, acontecem. Portanto, ignora-se o fato de que o patrimônio, por sua vez, em constante recriação a partir das relações sociais e também como produto determinado pelas negociações culturais, pode existir e atuar tanto na mais reclusa esfera dos grupos, guardado pela memória de seus membros e evocado no cotidiano das relações internas; como pode perfeitamente ser construído e reconstruído nos espaços fronteirços, permeado pelas relações com o exterior, e neste caso ele depende das interações. Assim, as fronteiras étnicas não são necessariamente fronteiras territoriais, mas sim sociais. E elas não isolam os grupos inteiramente uns dos outros, mas, diferentemente, há um fluxo de informação contínuo, interação, trocas e às vezes até um fluxo de pessoas através delas. O patrimônio e os museus, nesse sentido, são construídos pela musealização como fluxos culturais e estão incorporados nas relações sociais por meio das quais eles são transmitidos e alterados.

(2) *Numa paisagem subentende-se que a cultura é igualmente distribuída e compartilhada de forma homogênea entre aqueles que nela vivem: a cultura está num estado de fluxo constante, e por isso, como aponta Barth, não há a possibilidade de estagnação nos materiais culturais, já que eles estão sendo constantemente gerados, à medida que são induzidos a partir das experiências das pessoas (BARTH, 2005, p.17). Partindo da concepção de que a cultura é algo distribuído por intermédio das pessoas, Barth sugere que “um aspecto crucial das coisas culturais é a forma pela qual elas se tornam diferencialmente distribuídas entre pessoas e entre círculos e grupos de pessoas” (BARTH, 2005, loc. cit.). Por esta razão a cultura apresenta não*

¹¹ Sobre o conceito de “fricção interétnica” aplicado à cultura, ver Cardoso de Oliveira (1963).

apenas uma enorme variação, mas também uma variação contínua, na qual existem descontinuidades mais ou menos abruptas, e agregados padronizados de algumas ideias compartilhadas ou em contrastes com outros. Este padrão a que Barth faz referência, porém, não é um mosaico de unidades delimitadas e homogêneas internamente: “as ideias que compõem a cultura transbordam os seus limites e se difundem de forma diferenciada, criando uma variedade de agregados e gradientes” (BARTH, 2005, loc. cit.). A tendência de ver “as culturas” como homogêneas é uma característica do olhar etnocêntrico que ignora as distinções e desigualdades nos processos de distribuição dos materiais culturais no interior dos grupos.

As correntes do pensamento pós-moderno nas ciências sociais, por vezes deram a entender que as misturas culturais são ilimitadas e que, logo, levariam a sua total homogeneização. Como lembra o antropólogo Marshall Sahlins, o próprio Lévi-Strauss observou que “podemos facilmente conceber um tempo em que haverá somente uma cultura e uma civilização sobre a terra”. Mas será que os mecanismos de mistura caminham para tamanha eficácia, e será que a natureza das negociações intraculturais e interpessoais permitiriam tal igualdade no processo de homogeneização? Sahlins assegura, entretanto, que pessoalmente Lévi-Strauss jamais acreditou nessa possibilidade, “pois existem sempre tendências operando em direções contrárias”, afirma finalmente o autor, “por um lado, em direção à homogeneização e, por outro, em direção a novas distinções” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p.20 apud SAHLINS, 1997, p.57). As misturas, pois, não são homogêneas; são feitas de distinções variadas que, em movimento constante, insistem em sempre se encontrar, sem grandes choques, umas às outras.

(3) *Na paisagem, a natureza pode ser confundida com o substrato material e determinante das culturas:* desde os anos 1950, quando as nações europeias se recuperavam do terror causado pelo racismo nazista, antropólogos físicos e culturais, geneticistas e biólogos, entre outros especialistas, passaram a tentar demonstrar, primeiramente por incentivo da recém-criada UNESCO, o fato de que as diferenças culturais não são determinadas pela natureza, rompendo com o determinismo biológico herdado das teorias evolucionistas.

A perspectiva reflexiva que pensa criticamente a própria disciplina iria dar origem a novas concepções da cultura, entendida, ela mesma, como um conceito etnocêntrico. Em seu *Par-delà nature et culture*, Descolas (2005) propõe uma crítica incisiva sobre a separação, realizada no Ocidente, e central para a antropologia estruturalista, entre Natureza e Cultura. Concebendo a Natureza como reduzida às

suas representações no Ocidente, e às classificações das quais ela se faz objeto, o autor questiona o universalismo investido no “naturalismo” europeu. É, portanto, entendendo o naturalismo como um “modo de pensamento” europeu, que Descola irá dar conta de explicar como se configura o pensamento humano e suas variações que levam às diferenças no entendimento e na classificação dos fenômenos humanos, demonstrando como tais variações condicionam a experiência do mundo e direcionam as práticas.

Vislumbrando tal reflexão, e com base no relativismo aplicado aos conceitos de natureza e cultura ao longo do desenvolvimento da antropologia contemporânea, entendemos tais conceitos como criações que remetem a certas circunstâncias históricas determinadas. A própria noção de cultura é negociada e se vê atravessada pelos interesses dos atores estratégicos ou é consequência de certos projetos políticos. A “natureza”, ou a “paisagem”, não se constituem de modo distinto, o que nos leva a poder afirmar que toda paisagem é uma paisagem “cultural”, por tratar-se de uma categorização resultante das disputas culturais entre grupos que desejam se fazer visíveis no jogo das identidades.

(4) A paisagem dissemina a falsa ideia de que as culturas podem ser facilmente apreendidas visualmente: é se esquecendo dos contextos e da própria “natureza” do material cultural que os museus, muitas vezes, representam culturas como se de fato essas pudessem ser percebidas como unidades. Mas assim tudo seria muito fácil e manipulável. Fato é que ilhas (ou vitrines) de cultura não soam como ideias realistas, no fim das contas. A chave da questão – demasiadamente explorada pela antropologia – está no fato de já sabermos que cultura “se refere a algo (tudo?) que é aprendido” (BARTH, 2005, p.16); e mais precisamente isso significa que a cultura é induzida nas pessoas por meio da experiência – logo, para identificá-la, temos de ser capazes de apontar para essas experiências, já que é através delas, e somente delas, que a cultura pode ser observada.

Da mesma forma como uma cultura não é visualmente perceptível para quem observa na distância, internamente ela só é sentida, como já apontamos, pelo processo de diferenciação. Ser um indígena não significa possuir uma cultura indígena separada (BARTH, 2005, p.18). Diferentemente, significa que em alguns momentos, em algumas ocasiões e contextos, é possível se perceber a partir de tal cultura o grupo de que se faz parte.

Uma paisagem, logo, não testemunha cultura alguma; ao contrário, ela funciona como emblema – como veremos adiante – mas é, antes de qualquer coisa, o

resultado de negociações e de apagamentos, mais do que um testemunho daquilo que almeja tornar visível.

5. A musealização do patrimônio vivo: desmembrando a paisagem, enfim

Obrigando um olhar fluido e híbrido sobre as culturas, o pós-colonialismo desestabiliza a noção segundo a qual as nações e as culturas são isomórficas, e problematiza ainda mais a relação entre a cultura e o espaço vivido (GUPTA; FERGUSON, 1992, p.7-8). Como apontam Gupta e Ferguson, a pressuposição de que os espaços são autônomos permitiu ao poder da topografia a conceber com sucesso a topografia do poder (GUPTA; FERGUSON, 1992, p.8). O espaço fragmentado que nos foi herdado pela colonização nos levou à convicção errônea de que os espaços sempre estiveram hierarquicamente interconectados, ao invés de naturalmente desconexos, e então a mudança sociocultural se torna, não uma questão de contato cultural e articulação, mas de repensar a diferença por meio da conexão.

A ideia de paisagens nacionais, patrimônios inventados no século XIX, tendo como base uma concepção da cultura também forjada nesse período, para representar uma coletividade e prescrever uma identidade, hoje já se pulverizou transfigurando-se em unidades performativas ainda mais complexas, ou seja, nas múltiplas paisagens étnicas ou culturais espalhadas pelo mundo, por vezes até mesmo desterritorializadas. Em um mesmo contexto nacional é possível se ter diferentes paisagens culturais. São essas nuances identitárias que fazem com que sejam representadas como distintas a paisagem cultural da Toscana, na Itália, marcada por planícies agrárias entre montanhas, e a paisagem identificada pelos relevos irregulares de cores marcantes da costa Amalfitana, ao sul do país, ambas agraciadas com o título da UNESCO de Patrimônio Mundial da Humanidade.

Com efeito, o que está em disputa no jogo das identidades é o poder de impor uma visão do mundo social “através dos princípios de *di-visão*” (BOURDIEU, 1989, p.113), que, ao se imporem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido, e principalmente sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo (BOURDIEU, 1989, loc. cit.). Para Bourdieu, as lutas a respeito da identidade étnica ou regional, isto é, que se referem às propriedades (estigmas ou emblemas) “ligadas à *origem* através do *lugar* de origem” e dos sinais de continuidade expressos na cultura, como o sotaque, a língua, ou as *paisagens*, são um caso particular de lutas das classificações, “lutas pelo

monopólio de se fazer ver e crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer”. Neste sentido, Bourdieu explica que o discurso regionalista – ou étnico – é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras.

As lutas simbólicas pelo conhecimento e o reconhecimento dos grupos têm como armas os critérios ditos objetivos, e estes designam as características em que se pode firmar a ação simbólica de mobilização para produzir a unidade real ou a crença na unidade – tanto no interior do próprio grupo como nos outros grupos (BOURDIEU, 1989, p.120). É o valor da pessoa enquanto reduzida socialmente à sua identidade social que está em jogo. Os patrimônios, logo, usados como armas objetivas nas disputas identitárias, são *vividos* pelos grupos na medida em que os permitem encenar as suas identidades.

Não é por acaso que a paisagem marca esteticamente a diferença étnica que existe escondida por detrás das diferenças apontadas como marcantes do meio físico. Isso acontece porque, em última instância, o que mantém as paisagens são as pessoas que nelas se *reconhecem*. Os grupos, ou “comunidades” se “associam” à imagem da paisagem para poder existir enquanto grupos. Essa “participação” na paisagem, por vezes, supõe “uma (re)afirmação da sujeição política diante do Estado, que se engaja, em contrapartida, a regular certos aspectos mais intrusivos da esfera mercantil” (MAGUET, 2011, p.69).

Em 1992, o Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO estabeleceu a categoria de Paisagem Cultural para ser considerada como categoria vigente na lista do Patrimônio Mundial a partir de 1994 (MITCHELL; RÖSSLER; TRICAUD, 2009). Tratava-se de um projeto de unificação da natureza e da cultura em uma mesma categoria patrimonial precursora. Foi na Convenção Europeia da Paisagem (*Council of Europe*, 2000), que ocorreu em Florença, no ano 2000, que o termo, pensado de forma holista, aplicável desde as paisagens tradicionais até as rurais e urbanas, ganhou uma dimensão oficial, e passou a ser usado de maneira ampla na Europa nos discursos prescritivos e patrimoniais.

A ideia de atribuir uma função aos museus na preservação das paisagens culturais surge com a Carta de Siena, proposta pelo comitê nacional do ICOM italiano, em 7 de julho de 2014. Nesse documento, é atribuída aos museus a responsabilidade compartilhada com as “*comunidades da paisagem*” em sua preservação a partir de uma lógica participativa (ICOM, 2014). Entendendo um novo modelo de proteção das paisagens como patrimônios em que o museu está no centro de uma rede institucional, a Carta de Siena não menciona a musealização como processo

intercultural por meio do qual alguém, que detém um dado poder discursivo, produz significados sociais para determinados grupos, e, assim, ignora os jogos de poder estabelecidos ao propor que as “comunidades” participem da preservação das “suas” paisagens culturais.

A paisagem, então, aparece nos discursos nacionais contemporâneos como uma nova forma de *autenticidade*, que garante a experiência de um público em nome da continuidade de uma comunidade, promovendo um tipo de *reconhecimento*, que segundo Frédéric Maguet, distancia-se do sentido emancipatório dado ao termo por Axel Honneth, e pode ser entendido como uma nova modalidade de *controle social* (MAGUET, 2011, p.71). Como “comunidades da paisagem”, as pessoas que vivem e produzem os patrimônios se tornam reféns dos contextos culturais que devem ser preservados para que possam ser apropriados pelo público externo.

Atualmente, a mobilidade acelerada de pessoas combinada com uma recusa dos produtos e práticas culturais de se manterem “em seus lugares” estabelece um sentimento de perda das raízes territoriais. A circulação de pessoas em vias de se desterritorializar é crescente na medida exata em que o sentido do lugar é enfatizado por meio da circulação intensa de imagens e paisagens. O turismo de massa propaga a ideia de que as “paisagens” ou sua vivência podem ser facilmente comercializadas. Como demonstram diversos estudos, como o desenvolvido por Noel Salazar, essa “turismificação”¹² dos lugares tem origem não do exterior, mas dentro das sociedades, objetivando maneiras pelas quais seus membros se apresentam. Dessa forma, cabe indagar como o turismo e seus imaginários vêm contribuindo para (re)modelar a cultura e as paisagens. A “cultura do turismo” envolve mais do que a viagem física no espaço. Ela diz respeito, em primeiro lugar, à criação de imagens e imaginários que, em geral, são mais rapidamente assimilados do que aqueles gerados pelos museus.

Em 1989, uma parte do país dogon¹³ foi inscrita à lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, como sítio a ser protegido. Nesse momento é coroada a ascensão da imagem dos Dogon que já havia passado anteriormente por um processo de folclorização ao ser “reconstituída” cenograficamente na exposição colonial, em 1931, em Paris, e, mais tarde, tivera uma significativa intensificação do turismo na região disseminando ainda mais amplamente aspectos particulares dessa cultura a partir de seu renome antropológico.

¹² O autor escolhe o termo “turismificação” – em detrimento de “turistificação” – por este não evocar a mera presença de turistas como a causa do fenômeno, mas, de outro modo, o conjunto de atores e processos que constitui o turismo como um todo (SALAZAR, 2009, p.49).

¹³ A região a ser preservada é aquela conhecida como *Falaise de Bandiagara (Pays Dogon)*.

No estudo desenvolvido pelo etnólogo Gaetano Ciarcia (2003), observa-se que o desenvolvimento turístico na região é visto pelos habitantes locais como o principal (ou único) meio para se alcançar a melhoria das condições de vida em um contexto afetado pela miséria em expansão. Mas, ao mesmo tempo e de forma ambígua, tem-se o engajamento da UNESCO que se dá no sentido de proteger o espaço patrimonial do mesmo fenômeno turístico que atualmente sustenta as populações, tendo em vista “a preservação da beleza dos lugares e a fragilidade da cultura, sensíveis ao impacto da presença estrangeira” (CIARCIA, 2003, p.132). Em outras palavras, se por um lado os habitantes locais tentam tirar proveito desse “patrimônio” em nome de sua sobrevivência material e simbólica no espaço em que vivem, por outro, os órgãos de preservação do patrimônio mundial (ou universal) tentam manter intacta a unicidade desse “espaço excepcional e fascinante que não pode ser encontrado em nenhum outro lugar do mundo” (MICHON, 1988, p.4). A questão aqui da autenticidade está diretamente ligada a um olhar externo sobre um determinado sistema de pensamento, que passa a ser elevado à condição de *espécime* único de um tipo particular de cultura, que se comporta de uma forma tal, respondendo com sucesso às categorias de outra cultura – aquela que tem o *poder* ou a *competência*, para determinar o que é patrimônio, e, logo, o que deve ser preservado.

Como define Salazar, os imaginários criados pelo turismo são sistemas representacionais que mediam a realidade e formam identidades (SALAZAR, 2009, p.50). O turismo envolve um processo duplo de preparação das pessoas para verem outros lugares e outros povos como objetos, e, igualmente, de preparação desses lugares e povos para serem vistos assim. Como resultado do processo de “turismificação” das realidades sociais, os museus locais ou regionais, ou os ecomuseus vêm se tornando o centro das atenções como instituições performativas capazes de realizar – de forma supostamente *harmônica* – a mediação entre os observadores e as realidades observadas.

6. Algumas considerações sobre o valor museológico das paisagens

Como mediadores entre os patrimônios vividos, ou vivos, e a sua representação como imagem ou performance, os museus adquirem uma nova responsabilidade ética: a de entender as paisagens a partir do olhar de seus habitantes nos acirrados processos de negociação que levam à musealização. Trata-se de um desafio que envolve a percepção antropológica das culturas e o valor museológico das coisas produzidas para serem transmitidas.

À luz da *descolonização* das noções de “paisagem” e de “cultura” que aqui viemos propondo, a “paisagem cultural” pode apresentar, então, algumas características fundamentais, quais sejam: (1) a paisagem é cultural na medida em que ela é culturalmente definida pelo olhar do observador tanto quanto pelas construções mentais dos observados – i. e., a paisagem se constrói no *olhar*; (2) a paisagem é sempre uma construção identitária – e por isso não se pode ignorar os jogos de poder e saber envolvidos em sua construção; (3) a paisagem não é apenas visual e estética, ela é *multissensorial* – o paradigma da visão como sentido primordial é um paradigma Ocidental, de modo que em outras culturas se podem experimentar paisagens sonoras, olfativas, táteis, gustativas... ; e (4) como objetos socialmente construídos e culturalmente determinados, as paisagens se apresentam em constante processo de transformação a partir das negociações simbólicas e materiais dos grupos que as produzem.

Os museus, ao longo de sua história, fizeram da paisagem objeto. Por meio dos mais diversos artifícios cênicos utilizados pela expografia, os museus, com seus panoramas, maquetes e perspectivas, *criaram* suas paisagens mais do que as reproduziram. Além de cria-las, eles foram responsáveis pela transposição do modelo da paisagem para outros contextos do mundo que não compartilhavam da matriz cultural europeia da qual proveio tal conceito. A paisagem, no museu, ensina ao visitante a *ver na distância*. No entanto, a maior parte dos problemas decorrentes do uso deste conceito sem a sua descolonização, aqui apontados, vêm do fato de a paisagem não ensinar às próprias pessoas que nela vivem a se verem elas mesmas, em perspectiva e nas performances culturais que produzem para comunicar os seus próprios patrimônios.

A paisagem, então, fosse por meio da expansão colonial ou pela exploração mercantil, se apropriou de realidades diversas, num trabalho de *antropofagia* das culturas e sociedades reinventadas como patrimônio. Nos dois casos, não pode haver coincidência entre o papel desempenhado pelos “habitantes da paisagem” e os estrangeiros. Com efeito, ambos a constituem, e de um modo mais ou menos contínuo ela se efetua sob o signo da dominação predadora ou do consumo superficial (MAGUET, 2011, p.69).

Ao buscarmos estender o conceito de paisagem europeu para tentar compreendê-lo como um conceito antropológicamente viável em todos os contextos onde acontece a musealização – dos lugares, das cidades e dos patrimônios vivos –

acabamos por colocar em prova as noções mesmas de musealização e de museu, como noções em vias de serem descolonizadas por esta disciplina.

Entender a musealização da paisagem requer assumir esta última como representação e performance, e a primeira como processo criativo e produtor de performances culturais. A paisagem organizada para marcar a separação entre o observador consciente e uma “cena”, ou uma “apresentação” da natureza como espetáculo para o olhar, configura assim um tipo de musealização do lugar que separa o homem da natureza, o consumo da produção, o proprietário de terras do trabalhador, de modo que a mensagem transmitida não é outra que a da separação – com consequências sociais – entre o sujeito observador e o objeto observado. Vislumbrada de outro modo, ela mesma em perspectiva, a musealização das pessoas e das paisagens não precisa implicar no distanciamento entre aqueles que produzem os seus patrimônios e os que os transmitem como uma representação da diferença, no sentido que a própria antropologia conferiu a esses produtos culturais no bojo dos processos de colonização do passado.

Referências

- ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford / New York: Oxford University Press, 1999.
- BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke (Org.). *O guru, o iniciador, e outras variações antropológicas*. Fredrik Barth. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p.25-67.
- BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. *Antropolítica*, n.19, p.15-30, 2005.
- BERMINGHAM, Ann. *Landscape and Ideology*. The English Rustic Tradition, 1740-1860. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 107-132.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Aculturação e “fricção interétnica”. *América Latina*, v.6, n.3, p. 33-46, 1963.
- CIARCIA, Gaetano. *De la Mémoire ethnographique: l'exotisme du pays dogon*. Cahiers de l'Homme. Paris: EHESS, 2003.
- COUNCIL OF EUROPE. *European Landscape Convention*. Florença, 20 de outubro de 2000.
- DESCOLA, Philippe. *Par-de là nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DESCOLA, Philippe. Anthropologie de la nature (Séminaire). *Les formes du paysage*. Collège de France, 2012. p. 649-669. Disponível em: <http://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/p1346267512064_content.htm>. Acesso em: 10 mai. 2016.
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, v.7, n.1, p.06-23, Feb. 1992.
- HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p.317-330.

ICOM – Conselho Internacional de Museus / Comitê italiano do ICOM. *Carta de Siena*. Siena, 7 de julho de 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1955].

MAGUET, Frédéric. L'image des communautés dans l'espace public. In: BORTOLOTTI, Chiara. *Le patrimoine culturel immatériel*. Enjeux d'une nouvelle catégorie. Paris: Éditions de la Maison de sciences de l'homme, 2011. p.47-71.

MAIRESSE, François. Muséalisation. Regard & Analyse. In: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011. p.252-269.

MICHON, J. -L. *Rapports sur l'inscription des architectures de la Falaise de Bandiagara (Pays Dogon) à la Liste du Patrimoine Mondial*, Chambéry-Genève, ICOMOS, 1988.

MITCHELL, Nora; RÖSSLER, Mechtild; TRICAUD, Pierre-Marie (Eds.). *World Heritage Cultural Landscapes. A Handbook for Conservation and Management*. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 2009.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). *Mana: Estudos de Antropologia Social*, v.3, n.1, p.41-73, 1997.

SALAZAR, Noel B.. Imaged or imagined? Cultural representations and the 'tourismification' of peoples and places. *Cahiers d'Études Africaines*, XLIX (1-2), n.193-194, p. 49-71, 2009.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z.. *Introduction à l'étude de la muséologie*. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie – EIEM. Brno: Université Masaryk, 1995. 116p.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales*. Europe XVIIIe-XIXe siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

WILLIAMS, Raymond. Plaisantes perspectives [Invention du paysage et abolition du paysan]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.17-18, p.29-36, novembre 1977.

Data de recebimento: 26.07.2016

Data de aceite: 14.12.2016