



**UnB** | IDA | VIS  
Departamento de Artes Visuais

MATEUS RAYNNER ANDRÉ DE SOUZA

**Pluralidade visual e formação humana: o debate sobre restituição  
museal como direito de olhar**

Brasília

2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

MATEUS RAYNNER ANDRÉ DE SOUZA

**Pluralidade visual e formação humana: o debate sobre restituição museal  
como direito de olhar**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção de título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta

Brasília

2022



## RESUMO

Partindo dos estudos de visualidade e contravisualidade do teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff – especialmente seu trabalho “*The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*” (2011) – este trabalho final de conclusão de curso se propõe a pesquisar e refletir sobre as implicações das visualidades no debate sobre a restituição museal de bens espoliados. Este debate, que anima paixões e move opiniões contraditórias, será apresentado em sua complexidade com o intuito de refletir sobre os impactos da colonização para a Arte, o Museu e a Visualidade. Além de Mirzoeff, outros autores foram estudados como Achille Mbembe, Dan Hicks, Lílian do Valle, Maria Beatriz de Medeiros e Giselle Beiguelman, com o intuito de pautar a discussão a partir do “direito de olhar” e da sensibilização estética. Através de exemplos, pretende-se mostrar que o embate em torno dessas questões diz respeito à formação estética como formação humana e que não há soluções simples ou dicotômicas, o que se enseja é o debate, a relação, o dissenso e a pluralidade.

**Palavras-chaves:** Visualidades. Formação Estética. Restituição Museal. Educação Museal.

## ABSTRACT

Beginning with visual culture theorist Nicholas Mirzoeff's studies of visibility and counter-visibility – especially his work “*The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*” (2011) – this final course work proposes to research and reflect on the implications of the visibilities in the debate on museum restitution of plundered property. This debate, which animates passions and moves contradictory opinions, will be presented in its complexity with the aim of reflecting on the impacts of colonization on Art, the Museum and Visibility. In addition to Mirzoeff, other authors were studied, such as Achille Mbembe, Dan Hicks, Lílian do Valle, Maria Beatriz de Medeiros and Giselle Beiguelman, with the intuited idea of guiding the discussion based on the “right to look” and aesthetic awareness. Through examples, it is intended to show that the clash around these issues concerns aesthetic formation as a human formation and that there are no simple or dichotomous solutions, what it entails is debate, relations, dissent and plurality.

**Keywords:** Visibilities. Aesthetic formation. Museum Restitution. Museum Education.

## LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 :7 de junho de 2020 - Manifestantes derrubam estátua do comerciante de escravos Edward Colston, em Bristol, na Inglaterra — Foto: Ben Birchall/PA via AP. Fote: G1..... 7
- Figura 2 Pedestal onde havia a estátua de Colston preenchido por intervenções dos manifestantes. 2020. Foto: Caitlin Hobbs.  
Fonte:<https://twitter.com/Chobbs7/status/1269682491465576448/photo/1> (Acesso em: 17 mai. 2020)..... 8
- Figura 3 Engenho de açúcar, Nordeste brasileiro - Henry Koster, 1816.  
Fonte:GOMES, Laurentino. 1808. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007. .... 15
- Figura 4 - Plantação de monocultura de cana-de-açúcar. Fonte: UOL-ESCOLA.16
- Figura 5 Ilustração de Trabalhadores afro-americanos colhendo algodão em uma fazenda de Houston, nos Estados Unidos, 1913.  
Fonte:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Plantation#/media/Ficheiro:CottonpickHoustonWhere17.png>..... 17
- Figura 6 British Museum, foto da coleção de Bronzes espoliados do Reino do Benin.  
Fonte: <https://www.artndthecity.com/post/restitution-of-ancient-artefacts>..... 22
- Figura 7 Foto coleção do Museu do Louvre. Pavilhão com obras da Ásias, Oceania, África e Américas. Fonte: <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/artworks-from-around-the-world> ..... 23
- Figura 8: Captura de Borboletas na Missão Dakar-Djibuti. Fonte: Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris 10), França..... 25
- Figura 9 : "Estátua Real Antropozoomórfica", de posse do Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, é um dos bens reivindicados pela República do Benim à França.  
Fonte: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac..... 36
- Figura 10: Estátuas Reais Antropozoomórficas, de posse do Musée du Quai Branly-Jacques Chirac. Fonte: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac. .... 37
- Figura 11 Abra os olhos: A Reparação, Kader Attia, 2010-2012, instalação com projeção de slides em dois canais. Slides coloridos em versão digital, projetores analógicos. Díptico com 80 slides projetos, loop. Fotografias e fonte: Gomes de Oliveira (2020). .... 45
- Figura 12: Abra os olhos: A Reparação, Kader Attia, 2010-2012, instalação com projeção de slides em dois canais. Slides coloridos em versão digital, projetores analógicos. Díptico com 80 slides projetos, loop. Fotografias e fonte: Gomes de Oliveira (2020). .... 45
- Figura 13 "As estátuas também morrem" - Frames do filme "Les statues meurent aussi" (1953). Dir.: Chris Marker, Alais Renais, Ghislain Cloquet. .... 48
- Figura 14 Still do filme Pantera Negra (2018). .... 51
- Figura 15 Still do filme Pantera Negra (2018), cena em que o antagonista questiona a funcionária do museu. .... 51
- Figura 16 Ativista congolês Emery Mwazulu Diyabanza em coletiva de imprensa. Fonte: Artnews..... 52

Figura 17 Campanha Liberte Nosso Sagrado. Fonte: <a href="https://rioonwatch.org.br/?p=28124">https://rioonwatch.org.br/?p=28124</a> .	56
Figura 18 Artefatos sendo devolvidos. – Foto: Elisângela Leite/Quiprocó Filmes	56
Figura 19 Yá Meninazinha de Oxum e Babá Adailton de Ogum representando o movimento na devolução dos bens – Foto: Elisângela Leite/Quiprocó Filmes	57
Figura 20 Adriaen Hanneman (c. 1604 –167) - Posthumous Portrait of Mary I Stuart (1631- 1660) with a Servant.	58
Figura 21 Manto tupinambá mantido no Museu de Culturas de Basileia, na Suíça. No detalhe, o ponto losangular por onde passam as penas na costura do artefato © Museu de Culturas de Basileia / Fotógrafo desconhecido.	59
Figura 22 Nivalda Amaral de Jesus observa o manto tupinambá na Mostra do redescobrimento, realizada em São Paulo, em 2000. Foto: Flavio Florido/Folhapress.	62
Figura 23 Manto Tupinambá, Museu Nacional da Dinamarca. Foto: Niels Erik Jehrbo/Museu Nacional da Dinamarca.	63
Figura 24 Manto tupinambá na reserva técnica do Museu do Quai Branly, em Paris, na França. Foto: Livia Melzi.	64
Figura 25 Célia Tupinambá durante a confecção do segundo manto, que viria a ser usado pelo cacique Babau. Foto: Fernanda Liberti	65
Figura 26 Exposição “Essa é a grande volta do Manto Tupinambá” (2021).	66

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1: VISUALIDADES E O CERCEAMENTO DO DIREITO DE OLHAR .....</b>	<b>13</b>
<b>O MUSEU E A ARTE .....</b>	<b>19</b>
<b>O RACISMO E A ARTE .....</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO 2: O DEBATE SOBRE RESTITUIÇÃO E REPATRIAMENTO .....</b>	<b>33</b>
<b>REPATRIAMENTO E RESTITUIÇÃO DE BENS ESPOLIADOS .....</b>	<b>33</b>
<b>A TRANSFORMAÇÃO DA PRODUÇÃO EM ARTE/ARTEFATO .....</b>	<b>40</b>
<b>CAPÍTULO 3: CONSIDERAÇÕES SOBRE A RESTITUIÇÃO COMO DIREITO DE OLHAR .....</b>	<b>50</b>
<b>LIBERTE NOSSO SAGRADO .....</b>	<b>54</b>
<b>O MANTO TUPINAMBÁ .....</b>	<b>57</b>
<b>CAPÍTULO 4: PLURALIDADE DO OLHAR E FORMAÇÃO HUMANA .....</b>	<b>67</b>
<b>POR UMA FORMAÇÃO COSMOPOLÍTICA .....</b>	<b>67</b>
<b>REFLEXÕES PARA UMA EDUCAÇÃO MUSEAL E A PLURALIDADE DO OLHAR .....</b>	<b>73</b>
<b>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS .....</b>	<b>83</b>

## INTRODUÇÃO



*Figura 1 7 de junho de 2020 - Manifestantes derrubam estátua do comerciante de escravos Edward Colston, em Bristol, na Inglaterra — Foto: Ben Birchall/PA via AP. Fote: G1<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Cf.: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/07/manifestantes-derrubam-estatuado-trafficante-de-escravos-edward-colston-em-bristol-na-inglaterra.ghtml>. Acesso em: 12 mai. 2021.





Este trabalho se propõe a pesquisar e fazer um breve debate sobre a restituição museal tendo como base os estudos de visualidades. A visualidade aqui é compreendida através dos escritos de Mirzoeff (2014), *i.e.*, como uma esfera de poder que delimita e compreende as visualizações da história e determina o que é visto e o que é cerceado.

A ideia de estabelecer essa argumentação advém da recente discussão em torno da queda de estátuas que homenageiam figuras opressoras e sistemas coloniais. Essa discussão, já antiga<sup>2</sup>, teve como mote recente a morte em Minneapolis, Minnesota, Estados-Unidos da América, no dia 25 de maio de 2020, de George Floyd, por policiais brancos, cujas imagens ganharam o mundo. Esse evento desencadeia uma série de manifestações em Minneapolis que se estendem rapidamente pelos EUA, chegando em diversas cidades de diferentes países.

Essas imagens em torno do assassinato de Floyd, ao ganharem o mundo, deixam de refletir somente sobre ações policiais e racismo e passam a abranger um movimento grande de questionamento sobre estruturas de poder colonial que possuem um fundo racial evidenciado e que continuam a vigorar em nossas sociedades.

Nesse movimento, lugares de memória como Museus e Patrimônios começam a ser questionados sobre quais imagens de mundo eles vinculam. Compreendendo que “estátuas não são só estátuas” (MIRZOEFF, 2020), mas estruturas de poder e memória, tem-se início uma série de manifestações que reivindicam a retiradas de monumentos que perpetuam visões colonialistas ou pelo menos o debate em torno desses locais de memória.

Um dos marcos desse grande movimento – que não se inicia com a morte de Floyd, mas que ganhou impulso e visibilidade nos meios de comunicação com o fato ocorrido, como mostra Mirzoeff (2020) – foi a retirada de uma estátua em Bristol, Inglaterra, de um reconhecido comerciante de escravos, Edward Colston. A estátua como conta Hicks (2020b) foi erguida em 1895, em um contexto em que a Inglaterra,

---

<sup>2</sup> Em 2015, houve, por exemplo, um movimento na África do Sul pela queda da estátua de Cecil Rhodes, um famoso colonizador britânico, na Universidade da Cidade do Cabo. O movimento ficou conhecido como *Rhodes Must Fall*, e gerou um largo debate sobre descolonização das universidades e dos currículos. (Cf.: <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/mar/16/the-real-meaning-of-rhodes-must-fall>).

através de uma série de missões expeditórias, intensificou a violência militar sobre o território Africano. E em um momento em que uma série de estátuas passaram a ser erguidas para celebrar uma política de violência e dominação territorial.

O que esse movimento impulsiona, não é a mera retirada e destruição de monumentos, mas sim a necessidade de reflexão sobre políticas de acervo e patrimônio e sua relação histórica com o colonialismo das nações europeias, que possuem impactos claros na nossa maneira de ver o mundo hoje. Trazendo consequências sobre ações práticas como a normalização de abordagens policiais violentas, por exemplo.

Na esteira dessa movimentação, o arqueólogo Dan Hicks (2020) chama atenção para essa discussão sobre os acervos de arte/artefatos africanos que se formaram nos Museus europeus. Toda essa movimentação gerou um impacto e uma demanda própria para as instituições museais que ensaiaram tentativas de respostas e de ações futuras. O Conselho Internacional de Museus – uma organização sem fins lucrativos cujo objetivo é de elaborar políticas internacionais para os museus em nível mundial –, por exemplo, declarou, ainda no ano de 2020, que os museus não são lugares neutros.

Algumas ações pontuais também se destacaram, como a fala da diretora do Museu de História Natural Britânico, Clare Matterson (2020), na qual se compromete a reavaliar exposições e coleções que historicamente vêm difundindo discursos racistas e colonialistas. Dan Hicks (2020), curador do museu Pitt Rivers em Oxford, reafirmou a missão que vinha desempenhando em reavaliar e recontextualizar o acervo. Outras instituições, como Metropolitan e MoMa em Nova Iorque, se limitaram a apoiar o movimento. De forma mais tímida, outros ainda, como Museu do Louvre, vieram a público para informar que estão atentos aos desafios inerentes aos seus acervos.

Chega-me o entendimento que esta discussão se aprofunda e se complexifica ao demandar de forma mais enfática discussões sobre políticas públicas e debates teóricos em torno das aquisições patrimônio, da constituição de acervos e dos discursos políticos e visuais nos modos de expor e exhibir esses acervos. Sem dúvida o maior legado das reflexões e das questões demandadas pelo movimento pela queda

das estátuas para os museus e para a arte reside na máxima de que *estátuas não são apenas estátuas* (HICKS, 2020).

Esse tema me chega através das pesquisas realizadas durante o mestrado realizado no Programa de Pós-Graduação em Metafísica na Universidade de Brasília<sup>3</sup> e nas reflexões realizadas na disciplina “Estudos Visuais e Educação”<sup>4</sup> durante o curso de Licenciatura em Artes Visuais ministrada pela professora Ana Paula Caixeta.

Entendendo ser este um cenário complexo que enseja paixões e visões contraditórias, pretendo seguir o debate sobre restituição museal de uma perspectiva da visualidade e propor uma reflexão em torno da *pluralidade do olhar*. Para esse fim, este trabalho será dividido em três capítulos como forma de conduzir a reflexão.

No primeiro capítulo será apresentado as ideias que norteiam a concepção adotada de visualidades. Será realizado um debate com o teórico Nicholas Mirzoeff, onde serão tratados alguns conceitos que darão vazão ao debate em torno da restituição museal. Nesse capítulo será discutido a visualidade como esfera de poder e manutenção da autoridade, a *Plantation* como esse primeiro domínio da visualidade e como formação do Museu e da Arte funcionam como figuras coloniais e de redução da pluralidade do mundo. Possuindo como grande mote as pilhagens de objetos nas missões coloniais.

Já no segundo capítulo, será mostrado de forma mais enfática o debate em torno da restituição museal em sua complexidade, em que será discutido algumas

---

<sup>3</sup> O mestrado foi concluído no ano de 2022 e intitulou-se: “Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte”. Encontra-se disponível no repositório da Universidade de Brasília: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/45173>. (Acesso em 11 jan. 2023).

<sup>4</sup> A disciplina foi cursada em formato remoto no segundo semestre de 2021, e, segundo a ementa, propunha-se a aprofundar nos “Estudos da Educação da Cultura Visual: analisar de modo transdisciplinar relações entre cultura visual e educação. Fundamentos teóricos focalizando tópicos distintos a partir de temas específicos em cultura visual: as teorias da cultura, a pedagogia crítica e os estudos culturais”. Segundo o programa, a proposta do curso se estruturou em analisar “os desafios que uma educação em Cultura Visual apresenta atualmente não dizem respeito somente à identificação e reconhecimento dos fundamentos que compõem um cenário cultural visual diverso e multidisciplinar. Com o avanço de mídias digitais, de novas comunidades sociais digitais e de novos formatos de interação e recepção estética, discutir sobre cultura e o papel das imagens sobre as atuais estruturas sociais requer um olhar crítico e atento aos efeitos sensíveis que as visualidades promovem. Diante desse desafio, a proposta deste curso prevê, para uma possível construção de uma pedagogia crítica da cultura das imagens, um subsídio que permita transitar, de modo geral, entre discussões sobre culturas visuais, emergências e crítica da imagem, efeito estético e literacia visual”.



possibilidades de argumentação para esse debate. Pretendo mostrar como esse não é um embate reducionista em que se opõe de um lado a manutenção de peças no museu, e, de outro, a retirada completa dessas peças.

Na parte final (capítulos 3 e 4), pretendo demonstrar como a restituição pode ser pensada a partir do *direito de olhar* como formação humana. Para isso, será realizado um debate sobre alguns conceitos apresentados ao longo do texto: *direito a olhar, contravisualidades, circulação*. Nesse sentido, proponho que esta seja uma introdução a esse tema com base nos autores estudados e que possa ser aprofundado posteriormente através de análises mais completas e através dos diversos exemplos que estão em pauta nos discursos museais. Com esse intuito, encerro o trabalho com algumas proposições advindas da pesquisa para a prática profissional em educação museal.

## CAPÍTULO 1: VISUALIDADES E O CERCEAMENTO DO DIREITO DE OLHAR

Compreenderemos, ao longo deste trabalho, a visualidade não como o que é visível e nem o fato social desse visível. Seguindo Nicholas Mirzoeff (2014), a visualidade será descrita como as visualizações da história e a maneira como o ocidente historializa e distingue os outros. Nesse sentido, para o teórico, a visualidade é um regime de poder e uma forma de transmissão de autoridade que é utilizada como meio para o exercício do poder pelos sujeitos que emanam a posições superiores graças ao exercício da autoridade.

A expressão desse poder é o que dita aquilo que é visível, da mesma forma que determina o que pode ou não ser expressável. Assim, para Mirzoeff (2016, p. 746-747):

Visualidade é uma palavra antiga para um projeto antigo. Não é um vocábulo teórico da moda significando a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, mas é na verdade um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história. Esta prática deve ser imaginária ao invés de perceptual, porque o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer pessoa individual o veja, e é criado a partir de informações, imagens e ideias. Esta habilidade para compor uma visualização manifesta a autoridade do visualizador. Por sua vez, a autorização da autoridade requer renovação permanente, a fim de ganhar o consentimento como o “normal” ou cotidiano, porque sempre já é contestada.

Através desse projeto moderno, surgem os “complexos de visualidade”, ou seja, domínios da visualidade em que esse poder irá se institucionalizar e se fortalecer. Mirzoeff (2014; 2016) distingue três grandes domínios: o Complexo *Plantation* (1660-1865), o Complexo Imperial (1857-1947) e a Indústria Militar (1945---presente). Para cada um desses há uma figura paradigmática que expressa o poder e cerceia o olhar. Há também que se pontuar a presença de expressões de resistências na figura dos movimentos que enfrentam essa visualidade, produzindo *contravisualidades* e que veremos mais adiante.

Cabe ainda dizer que:

Complexo aqui significa a produção de um conjunto de organizações sociais e processos que formam um dado complexo, como o complexo plantation, e a economia psíquica de um indivíduo, tal como o complexo de Édipo, embora eu não tenha espaço para desenvolver esse ponto do argumento aqui. A imbricação resultante entre mentalidade e organização produz uma visualizada disposição estratégica de corpos e um treinamento das mentes, organizada para sustentar a segregação física entre governantes e governados e a aquiescência mental a tais arranjos. O complexo resultante tem volume e substância, formando um mundo vivo que pode ser visualizado e habitado (MIRZOEFF, 2016, p. 752).

Os complexos de visualidades são uma estratégia de análise da visualidade através dos estudos desses conjuntos de processos que se reúnem através do poder e do cerceamento do olhar pela autoridade. Isto é, “o complexo também é um conjunto de formas de ver o mundo, com o intuito de compreendê-lo” (MIRZOEFF, 2018a, s/p), ao formar esse conjunto com o intuito de “organizar a vida humana e não-humana numa variedade de registos - trabalho, disciplina, castigo, autocuidado” (MIRZOEFF, 2018a, s/p) é que a visualidade se torna um complexo. E por se tornar um complexo que organiza a visão, o mundo, as regras sociais, a ética é que a visualidade forma mundos.

Seguindo a linha do autor, deteremos-nos de forma mais enfática ao complexo da *Plantation* e suas imbricações com as artes, o museu e a constituição dos acervos coloniais. É na *Plantation* que surgem as primeiras “tecnologias visuais”, operações, técnicas e inovações que garantem a vigilância e a repressão ao olhar. São essas tecnologias que serão expressas e utilizadas pela figura do capataz ou do capitão do mato – quem faz a vez da polícia e exerce a punição – que resultarão na coerção e na vigilância visualizada que tem como objetivo manter a ordem das coisas segundo a expressão do poder (MIRZOEFF, 2014).

Dessa forma, a visualidade passa a ser expressa como prática discursiva que tem como objetivo “representar e regular o real que tem efeitos materiais, como o panóptico de Michel Foucault, o olhar, ou a perspectiva” (MIRZOEFF, 2016, p. 748). O complexo de visualidade opera por três vias: classificação, separação e estetização, que ficaram mais evidentes ao falarmos da *Plantation*.



Figura 3 Engenho de açúcar, Nordeste brasileiro - Henry Koster, 1816. Fonte: GOMES, Laurentino. 1808. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

A *Plantation* é uma das imagens da modernidade que teve forte presença nas Américas, no Caribe, na Ásia e na África, caracterizada por migrações forçadas, trabalho escravizado e confinamento. Compreendem-se por grandes latifúndios de monocultura – os ciclos da cana-de-açúcar e café, por exemplo – com sistema político-jurídico, econômico e de relações humanas próprias.

O termo *plantation* não indica meramente uma plantação, o compreendemos como um tipo de cultivo comercial, baseado em latifúndios, com uso de mão de obra escrava e produção monocultora voltada para exportação. Sistema largamente utilizado para exploração e colonização dos países ditos subdesenvolvidos, ou colônias de exploração. O Senhor, proprietário das terras centralizava a autoridade local. Historicamente há indicações de que tais práticas ocorreram entre os séculos XV e XIX, embora também existam pesquisas que indicam perdurarem até os dias de hoje (MIRZOEFF, 2016, p. 747).



O trabalho e a produção das riquezas eram inseparáveis dos problemas específicos da vida e da população, da regulação dos movimentos e dos deslocamentos; em suma, dos processos de circulação e de captura. E os processos de circulação e de captura representavam uma dimensão crucial tanto das tecnologias de segurança quanto dos mecanismos de inscrição das pessoas nos sistemas jurídicos-legislativos diferenciados (MBEMBE, 2018, p. 75).



Figura 4 - Plantação de monocultura de cana-de-açúcar. Fonte: UOL-ESCOLA.

A *plantation* é o primeiro complexo de visualidade como definido por Mirzoeff (2014). Nesse complexo havia um controle da visão do escravizado pelo senhor de escravos, seja coagindo a ver o que queria que fosse visto, impedindo de ver o que era interdito e controlando a capacidade do escravizado de produzir imagens de si e do mundo. De forma que até a imaginação era controlada e cerceada. “Por exemplo, na colônia britânica da Jamaica, os escravizados eram proibidos até mesmo de ‘imaginar a morte de qualquer pessoa branca’” (MIRZOEFF, 2016, p. 753)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para uma reflexão sobre as possibilidades de se pensar a Plantation enquanto paradigma para compreender o empobrecimento ontológico do mundo e das artes, conferir: ANDRÉ DE SOUZA, Mateus Raynner Artes de resistir ao Plantationoceno: reflexões sobre uma estética do axé. Palíndromo, Florianópolis, v. 14, n. 34, p. 78-99, 2022. DOI: 10.5965/2175234614342022078. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/22063>. Acesso em: 11 jan. 2023.



Figura 5 Ilustração de Trabalhadores afro-americanos colhendo algodão em uma fazenda de Houston, nos Estados Unidos, 1913.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Plantation#/media/Ficheiro:CottonpickHoustonWhere17.png>.

Retomando os processos operatórios do Complexo de Visualidade, temos que:

Uma certa modalidade de visualidade é composta de uma série de operações que podem ser resumidas em três categorias: em primeiro lugar, classifica nomeando, categorizando e definindo - um processo que Foucault conceituou como “a nomeação do visível”. Esta nomeação foi fundada na prática da *plantation*, desde o mapeamento do espaço da plantação até a identificação de técnicas de cultivo (com finalidades exclusivamente econômicas - *cash-crop*), e a precisa divisão do trabalho necessária para sustentá-las. Depois, a visualidade separa os grupos assim classificados como forma de organização social. Tal visualidade segregava aqueles que visualizavam para impedir que estes ganhassem coesão como sujeitos políticos, como trabalhadores, povo ou nação (descolonizada). Finalmente, faz parecer certa esta classificação separada e, portanto, estética. Tal como afirmou Frantz Fanon, tal experiência repetida gera uma “estética de respeito pelo *status quo*” uma estética do adequado, do dever, do que é sentido para ser correto e, portanto, agradável e, em última instância, até mesmo belo. (MIRZOEFF, 2016, p. 748).

Em suma, o que estava em jogo através desse processo de constituição da visualidade como esfera de poder, é o cerceamento do direito de olhar. O direito de olhar, para o autor é o oposto da visualidade, é o que garante a possibilidade de

visualização da história e de produzir imagens do sujeito. Beccari (2020) nos lembra a complexidade da noção de direito de olhar:

A diferença entre liberdade e existência, portanto, é não só aquela entre um conceito abstrato e um concreto, mas antes entre reconhecer ou não uma determinada existência. Eis o direito de olhar que, na flexão inglesa (right to look), também sugere “direito de parecer” (to look like) tanto quanto “direito de procurar/buscar” (to look for). É isso o que reivindicava Rosa Parks em 1955, ao se recusar a ceder aos brancos o seu lugar no ônibus. E também W.E.B. Du Bois, ao dizer em 1903 que os escravos norte-americanos deveriam se libertar por meio de uma greve geral, em vez de se deixarem emancipar passivamente. (BECCARI, 2020, p. 346-347).

Essa noção do direito de olhar, como um direito democrático e de resistência aos complexos de visualidade, possui suas origens no pensamento do francês de Jacques Derrida, como explicita o próprio autor:

O direito a olhar não é meramente uma questão de visão. Ele começa em um nível pessoal com o olhar adentrando os olhos de alguém para expressar amizade, solidariedade, ou amor. Aquele olhar deve ser mútuo, cada um inventando o outro, do contrário ele falha. Como tal, é irrepresentável. O direito a olhar reivindica autonomia, não individualismo ou *voyeurismo*, mas pleiteia uma subjetividade e coletividade políticas: “o direito a olhar. A invenção do outro.” Jacques Derrida cunhou esta frase ao descrever o ensaio fotográfico de Marie- Françoise Plissart, que retrata duas mulheres numa busca ambígua uma da outra, como amantes, e brincando ciente com as práticas do olhar. Esta invenção é comum; pode ser o comum, mesmo comunista. Porque há uma troca, mas nenhuma criação de um excedente. Você, ou seu grupo, permite que um outro te encontre, e ao fazê-lo, você encontra tanto o outro quanto a si mesmo. Isso significa requisitar o reconhecimento do outro a fim de ter um ponto de partida para reivindicar um direito e determinar o que é certo. É a reivindicação a uma subjetividade que tem autonomia para organizar as relações do visível e do dizível. O direito a olhar confronta a polícia que nos diz, “chispem, não há nada para ver aqui”. Mas tem; nós o sabemos, e eles também. O oposto do direito a olhar não é a censura, então, mas a visualidade, aquela autoridade que nos manda chispem e que supõe aquela reivindicação exclusiva da capacidade de ver (MIRZOEFF, 2016, p. 746).

O que ocorre na *plantation*, portanto, é uma série de processos de classificação, separação, estetização que cerceiam o direito de olhar e instituem uma vigilância local das pessoas por uma figura de autoridade, ainda que essa não seja

visível (MIRZOEFF, 2016). Constituindo um processo complexo de manutenção do poder e do *status quo*.

Nesse ambiente, não apenas o senhor de escravos ou o capataz corroboram para esse processo de cerceamento do direito de olhar, as instituições formadas nesse projeto moderno são sua parte constituinte e possuem um papel definido, como a Arte, o Museu, o Gosto e a Estética e tantos outros. Em seguida mostrarei alguns desses processos a fim de demonstrar como as instituições citadas corroboraram para a constituição desse complexo de visualidade durante a instituição da *plantation* enquanto sistema social, político, econômico e estético.

## **O Museu e a Arte**

No Mundo da Arte, a figura do Museu é de suma importância e merece ser destacada. Há na sua criação e institucionalização, uma mudança na própria forma de pensar e apreender o mundo. Giorgio Agamben (2007) fala do surgimento e de uma cobiça por objetos impossíveis de serem utilizados. É no museu que essa “impossibilidade de usar tem seu lugar tópico” (p. 65). O Museu, nessa visão, retirou a arte do mundo, tornando-a algo capaz de ser definida e separada do domínio ordinário da vida. Ao remanejar o local de apreensão da arte, o Museu não apenas poda suas potências políticas, filosóficas e espirituais, como também a doméstica.

O museu é sem dúvida o lugar privilegiado em que as artes irão assumir seu papel central. Eles passam a surgir e se estabelecerem na Europa também no período moderno (SHINER, 2001, p. 75) e é graças a essas instituições que se formam também um público específico e um mercado especializado de venda, compra e patrocínio das artes.

O Museu surge na Europa e tem seu estabelecimento enquanto instituição, de forma mais forte, no início do século 19. Foi estruturado em uma lógica de um grande local de conservação patrimonial, e de produção de conhecimentos para um público distinto. Os seus objetos eram dispostos em seu interior de maneira que fossem capazes de convencer e seduzir esse novo público que se formava (DESCOLA, 2007).

Para Agamben, o Museu “não designa, nesse caso, um lugar ou espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e a agora já não o é” (2007, p. 65). Dessa forma, toda uma dimensão da vida se transforma e se perde dentro do Museu.

Esses processos de museificação são tão bem-sucedidos para o autor, que segundo ele, verificamos que até mesmo cidades, territórios, regiões e grupos de indivíduos se tornam Museu. Não é à toa que abrimos essa discussão refletindo justamente sobre esse aspecto reducionista do espaço museal. Tornar-se Museu, portanto, “indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

A museificação excessiva da cultura e do mundo inicia uma crise, na qual a Arte é a protagonista, com relação ao passado que se torna inacessível no Museu. Ao se constituir como um lugar que é depósito de matérias mortas, o passado no Museu não mais pode viver no presente, alojando-se justamente em um tempo pretérito que pouco tem a ver com o tempo atual de sua parte externa (AGAMBEN, 2015). E “a arte se tornou para nós hoje uma figura, ou, talvez, a figura eminente desse passado” (AGAMBEN, 2015, p. 352).

O Museu aparece, então, ligado à uma série de fatores próprios da sociedade europeia no século 18. Com a ascensão do capitalismo, aumentou-se a acumulação de dinheiro e se passou a investir cada vez mais no financiamento de espaços de desenvolvimento e criação do Gosto. Achille Mbembe (2020b, p. 40-41) nos mostra que a satisfação desse apetite insaciável pelo Gosto dependia da institucionalização também de um regime de desigualdade em que pudesse imperar o prazer elevado sobre as satisfações cotidianas.

É importante recordar que a acumulação de capital que permitiu que essa sociedade desenvolvesse e institucionalizasse o Gosto, o Museu e a Arte advêm de um longo processo expansionista e de exploração que será discutido mais adiante. Cabe dizer que:

a nova “civilização dos costumes” se tornou possível graças às novas formas de enriquecimento e de consumo inaugurado nas aventuras coloniais. De



fato, a partir do século XVII, o comércio exterior passou a ser considerado com a via régia para assegurar a riqueza dos Estados. Tendo em vista que o controle dos fluxos de trocas internacionais passava agora pelo domínio dos mares, a capacidade de criar relações de troca desiguais se tornou, a seu turno, um elemento decisivo do poder. (MBEMBE, 2020b, p. 40-41).

Para o autor, esses espaços do Gosto se formam pelo conjunto dos museus, das galerias de arte, dos cafés e de todos os locais que se destinavam ao aprendizado da civilidade. Passou-se a ambicionar e cobiçar além do ouro e da prata, especiarias, café, algodão, seda, pigmentos, plantas medicinais, açúcar, tabaco, licores, enfim uma série de produtos que eram extraídos ou comprados pagando muito pouco e vendidos a preços exorbitantes para as classes elevadas<sup>6</sup>. A formação de um mundo da arte está diretamente vinculada a esses espaços, podemos acrescentar, para além do que vimos, que foi justamente em cafés e restaurantes que os artistas, os mecenas, os teóricos, os filósofos e os apreciadores se encontravam para discutir, fazer e pensar arte.

São, portanto, nesses espaços que se criou uma educação estética com o intuito justamente de formar esse público distinto. Esse público, que era o único que tinha acesso à essas obras, possuía não só acesso ao conhecimento distinto ocidental, mas se elevava diante daqueles que não possuíam, subalternizando-os. Este último para além de não deter o conhecimento tido como superior, possuía seu direito de olhar castrado e controlado em pela manutenção do poder. Esse aspecto do complexo de visualidade assume sua distinção máxima no fato de que parte grande dos acervos museais de diversas instituições advinham justamente de saques e pilhagens sofridas pelos povos que tinham seu direito de olhar cerceado.

Corroborando com essa ideia, Mirzoeff (2018b) irá definir os museus como “empresas coloniais” *per se*, devido ao fato de terem surgido graças as missões e explorações coloniais. Ainda, que hoje e alhures, tenham-se surgido diferentes visões

---

<sup>6</sup> Rancière analisa como essa discussão aparece na filosofia, e dá o exemplo de Voltaire reforçando o sobredito sobre essa relação hierárquica do Gosto que favorece uma elite: “Eu mencionava anteriormente a afirmação de Voltaire: as pessoas comuns não têm os mesmos sentidos que as pessoas refinadas. O poder das elites era, então, o dos sentidos educados sobre os sentidos brutos, da atividade sobre a passividade, da inteligência sobre a sensação. As próprias formas da experiência sensível eram encarregadas de identificar a diferença das funções e dos lugares com uma diferença de naturezas” (RANCIÈRE, 2010, p. 26-27).

e formas de museus que buscam se distinguir dos museus coloniais ou dos gabinetes de curiosidade, reconhecer essa origem imperialista e colonizadora dos museus é um grande passo rumo a se pensar e propor outras formas de olhar através dessas instituições.

Os museus são empresas coloniais. Veja-se o primeiro grande museu ocidental, o Louvre, em Paris. É grande porque Napoleão andou pela Europa e por África a tirar coisas de que gostava e a levar para lá. Por isso é que o Louvre tem uma coleção de arte egípcia, por exemplo. Napoleão foi ao Egito e roubou-a. Porque o British Museum tem uma coleção fantástica de obras de todo o mundo? Porque os ingleses andaram pelo mundo inteiro e roubaram-nas. Dizem que são museus universais e que estão mais habilitados a preservar essas obras, mas no fundo acreditam que são melhores do que os povos que as fizeram. Temos mesmo de pensar num novo tipo de instituição. E, quando eu estive em Lisboa, falava-se muito num novo museu, chamado “das Descobertas”. (MIRZOEFF, 2018b, s/p).



*Figura 6 British Museum, foto da coleção de Bronzes espoliados do Reino do Benin. Fonte: <https://www.artndthecity.com/post/restitution-of-ancient-artefacts>.*



Figura 7 Foto coleção do Museu do Louvre. Pavilhão com obras da Ásia, Oceania, África e Américas. Fonte: <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/artworks-from-around-the-world>

A constituição desses museus está ligada àquilo que Achille Mbembe chamou em diversos escritos de a *grande extração*, os processos de pilhagem, roubo e extração de materiais naturais e criados por africanos e outros povos explorados durante o período colonial com intuito de estudo, classificação, separação e estetização desse material. Sobre a pilhagem de bens da cultura material desses povos, é importante destacar que foi nesse período que esses foram classificados como objetos de arte, objetos etnográficos, artefatos e objetos de curiosidade. O que possibilitou a criação de inúmeros museus na Europa e diversos institutos de pesquisa em universidades.

A história da coleta desses acervos, que se constituem além dos artefatos e obras de arte do continente africano – classificados segundo os critérios históricos debatidos neste trabalho –, contam também com enormes coleções de ossadas



humanas e animais, plantas, insetos e outros objetos da biota local. Ainda que as origens dessas coleções artísticas, etnográficas, botânicas, entomológicas, zoológicas e humanas sejam frequentemente estudadas por cada disciplina que as compete: as obras de arte pelos artistas, as plantas pelos botânicos, as ossadas pelos antropólogos físicos ou biológicos, e assim por diante, essa é uma história indisciplinar (BONDAZ, 2014), uma vez que essas coletas costumavam a ser realizadas em conjunto<sup>7</sup>.

As coletas dessas coleções atingem o ponto alto no fim do século 19 e início do século 20, com a intensificação de missões coloniais no continente africano cujos objetivos eram a conquista territorial, a colonização dos povos africanos, e a contenção de sociedades que recusavam a se assimilar ao poderio europeu ou até mesmo ousavam enfrentar as tropas militares europeias. As equipes eram constituídas de militares, cientistas, antropólogos, missionários e até mesmo aventureiros, em que a pilhagem e a coleta de materiais eram práticas recorrente.

É possível destacar algumas dessas missões coloniais que costumavam a se dividir entre expedições etnográficas e punitivas. Foram realizadas, por exemplo, missões na China em 1860, na Etiópia em 1868, no reino Ashanti em 1874, no atual Congo Belga em 1884, no Mali em 1890, no reino do Daomé em 1892, no reino do Benim em 1897, na Tanzânia em 1907.

São essas expedições que intensificam de forma monumental a quantidade artigos africanos em circulação na Europa. Apenas no British Museum há hoje cerca

---

<sup>7</sup> É interessante notar que na modernidade há uma ruptura definitiva que antagonizou arte e ciência. Se considerarmos a *techné* como um precursor grego das artes e *epistémé* como o precursor das ciências, vemos que a ligação entre as duas áreas era muito mais porosa, e alguns casos os termos chegavam a ser intercambiáveis (SAITO, BELTRAN, 2014; PUENTE, 1998). A ruptura entre as ciências e as artes é sobretudo um movimento institucional em que as ciências adquirem um ideal de objetividade que outras áreas como a política, a filosofia e as artes não foram passíveis de serem enquadradas, de forma que essas áreas do conhecimento se esforçam ao longo dos séculos para fortalecer suas instituições e adquirir o mesmo status de objetividade, um verdadeiro movimento de “cientificização” do conhecimento (PAZETTO, 2015). Nesse tópico, e considerando o museu como um local que está ligado ao surgimento dessas duas áreas, gostaria de ressaltar justamente a atuação de museus nacionais e museus de história natural como depositários de materiais – tanto os naturais não-humanos, como também as ossadas humanas e toda uma cultura material que posteriormente viria ser classificada como arte ou artefato. Latour (2007) é enfático ao defender uma ideologia fundamentalista que surge com ciências naturais, na qual os museus de história natural se vinculam, que veem a natureza como universal e a realidade como não passível de interpretações e questionamentos. Nesse sentido, caberia às ciências e aos museus apenas o labor de identificar e classificar em hierarquias a natureza e a cultura, como domínios separados.

de 69.000 objetos africanos, no Museu Real da África na Bélgica, cerca de 180.000, no Humboldt Forum de Berlin, 75.000 e 70.000 objetos Museu Quai Branly na França. Números parecidos aparecem nas coletas de animais, apenas a Missão Etnográfica Dakar-Djibouti, realizada pela França entre 1931 e 1933, coletou mais de 5.000 insetos que foram encaminhados para Museu de História Natural de Paris (BONDAZ, 2015). Outros tantos objetos foram parar nas mãos de colecionadores particulares, universidades, mercadores de arte.



Figura 8: Captura de Borboletas na Missão Dakar-Djibuti. Fonte: Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris 10), França.

Existiu, nessas pilhagens, uma ideal de caça, seja de artefatos ou de animais – vivos ou mortos –, que vinculou a conquista do ato de caçar como o direito a posse do que foi coletado (BONDAZ, 2015). É por vigorar no colonizador uma ideia de que tudo aquilo que possa encontrar ou “dominar” lhe pertence por direito – isso desde antes das missões etnográficas, como tratei sobre formação dos Gabinetes de Curiosidades –, que uma quantidade enorme de pessoas se sentia encorajada a realizar essas grandes coletas.

Se a *Plantation*, como estudado acima, funda, nas palavras de Mbembe (2018), “uma nova consciência planetária”, é ela o que garantiu que o período da pilhagem colonial fosse possível. Chamada pelo autor de a “Grande Extração”, compreende o período da segunda fase do colonialismo no continente africano, que serviu de combustível e possibilitou a institucionalização do imperialismo moderno (MBEMBE, 2019, p. 57-62). Caracteriza-se pelo acesso ilimitado de matérias primas diversas, o que permitiu aos países imperialistas estabelecerem um forte mercado para o comércio internacional.

Ao passo que a produção africana – classificada em território europeu como arte ou artefato<sup>8</sup> – começava a causar um interesse mais notável ao público dos museus e aos pesquisadores, a colonização também impactou os diferentes povos africanos. Funcionando como uma verdadeira “máquina produtora de desejos e fantasias” (MBEMBE, 2018, p. 203), o colonialismo também modifica a percepção local sob as armas europeias e a técnica ocidental que passam a causar fascínio nas sociedades africanas, facilitando o exercício do poder sobre a vida (MBEMBE, 2018, p. 202-213).

“Se existe um pequeno segredo da colônia, é certamente a *sujeição do nativo pelo seu desejo*” (MBEMBE, 2018, p. 211, grifo do autor), esse desejo de adquirir a novidade material europeia garante ao colonizado uma servidão integral ao colono. Aliando a vontade pelo bem europeu às práticas de violência e conquistas, o discurso europeu pôde criar uma imagem de realidade que garantiu às suas instituições o poder de falar como proprietárias legítimas daquilo que era roubado.

Castro (2017, p.8-15) mostra como esse processo de dominação nos períodos coloniais se deu por diversas vias, inclusive na educação. Ao apagar e proibir os sistemas de ensinamentos tradicionais, principalmente os com relação às artes, a Metrôpole também instituiu seus sistemas de treinamento em artes e desenho, forçando a criação de mão de obra para o Ocidente.

---

<sup>8</sup> Para uma reflexão mais ampla sobre o binarismo arte/artefato e as implicações políticas dessa redução no pensamento ontológico, conferir: ANDRÉ DE SOUZA, Mateus Raynner. Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte. 2022. 115 f., il. Dissertação (Mestrado em Metafísica) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/45173>. Acesso em 11 jan. 2023.

Essas práticas de *degradação histórica* (MBEMBE, 2001), que aprisionam o sujeito africano “na humilhação, no desenraizamento e no sofrimento indizível, mas também em uma *zona de não-ser* e de morte social caracterizada pela negação da dignidade, pelo profundo dano psíquico e pelos tormentos do exílio” (p. 174, grifos meus), imputa o objeto e a produção africana a falar a língua do colonizador.

## O Racismo e a Arte

Penso que ontologia da arte se inscreve no projeto de origem moderna da criação de conceitos *monoepistêmicos*. Que como tal, “a expressão máxima da soberania é a produção de normas gerais por um corpo (povo) composto por homens e mulheres livres e iguais” (MBEMBE, 2016, p. 124). Práticas de violência, como as que estou considerando, compreendem formas de poder sobre os corpos, e tecnologias de destruição em forma de aparatos disciplinares.

A partir da figura da *Plantation* e do regime escravocrata, Mbembe se refere a esse período como o início das práticas capitalistas. É o racismo, iniciado como um projeto moderno no regime das *plantations*, que desumaniza o sujeito africano. Tornando-o mais que um Outro, um inimigo. Um alvo que por não ser humano, pode ser descartado, e mais do que isso, deve ser eliminado para a conclusão desse projeto que inaugura um regime global de desigualdade. Como inimigo, o sujeito africano se torna o antagonista supremo do sujeito europeu, branco.

As estratégias de dominação e exploração do corpo negro nessa lógica o tornam a todo momento passível de morte. Mbembe compreende essas expressões do poder a partir de uma leitura dos limites do conceito foucaultiano de biopolítica, propondo a noção de *necropolítica*. Compreendo o conceito como essas estratégias disciplinares do poder sobre os corpos, cujos objetivos finais são, sem dúvida, a morte do corpo. Mas, que por infringirem aos corpos cotidianamente, em diversas esferas, criam *mortos-viventes*, isto é, corpos que estão a todo tempo passíveis de serem mortos, “simples relíquias de uma dor inexaurível, corporeidades vazias, sem sentido, formas estranhas mergulhadas em estupor cruel” (MBEMBE, 2016, p. 142).

Por ter sua essência como Ser negada, o sujeito africano e, conseqüentemente, sua produção simbólica, tornam-se aos olhos europeus entidades *porta-tudo*, que podem virtualmente virem a ser qualquer coisa. Pois, o que interessa ao poder e a guerra colonial são a dominação e a extração (MBEMBE, 2020b). Torna-se mais importante do que compreender os seres em suas narrativas prévias de auto-inscrição, confirmar as teorias prévias que justifiquem sua violência. De maneira que o Pensamento Global possa pressupor livremente a transfiguração dos seres – tornando o sujeito africano em mortos-viventes, e seus objetos em arte ou meros artefatos.

O racismo, para Mbembe (2020b), estava na sociedade colonial ancorado ao ódio, e tomava forma e se tornou combustível para se unificar o pensamento através de um ódio mútuo pelo Outro diariamente disseminado. Nessa lógica, há uma expressão do racismo como *bioeconomia*, em que tudo que é extraído e extraível – inclusive o sujeito – tornando-se “combustível” para o mundo europeu.

Uma dessas expressões do racismo, é justamente o *racismo cultural* (MBEMBE, 2020b, p. 132), que não é um subtipo de racismo discernível dentre outros, mas uma das facetas do racismo como instituição social, ligado ao ódio cultural. O racismo cultural, não podendo eliminar os hábitos, os costumes, a alimentação e produção simbólica do sujeito africano, torna-os objetos exóticos, passíveis de curiosidade e de classificações a bel prazer da lógica colonial.

As necropolíticas, apoiadas nessa lógica racial, atuam justamente na criação dos regimes de visualidade – como tratado a partir de Mirzoeff (2011) – limitando não tanto aquilo que os sujeitos veem, mas sobretudo, aquilo que não veem. Nesse sentido, e em um regime de visualidade *necropoliticamente* estruturado é o que garante que no caso das artes africanas expostas em museu ao serem vistas por um visitante qualquer, esse sujeito não compreenderá os regimes de violência instaurados que permitiram que essas obras chegassem ao museu e que possibilitaram sua classificação como arte. Por outro lado, a estratégia desse regime é garantir, também, que o sujeito que outrora estava ligado a esse objeto, ao o ver no museu, não se reconheça no objeto e nem veja o objeto como parte de sua própria cultura. O necropoder estrutura um regime do que é visto e daquilo que se torna

invisível, de forma que a colonização se torna um evento visual (MBEMBE, 2020, p. 107).

Entendo as lógicas universais e reducionistas da ontologia da arte, aliadas a história que levam essa produção africana a serem classificadas como arte e os processos de pilhagem e coleta de materiais que tem como fim a sua musealização, como práticas necropolíticas que são vistas e presentificadas em exposições e livros de história da arte. Um estudo, no entanto, que evidencie essas práticas e torne visível aquilo que foi invisibilizado é o que garantirá uma apreensão ampla do tema.

Hicks (2020) compreende também essa “ecologia do militarismo colonial”, fundada nas práticas de extração de objetos e matérias vivas do continente africano, como práticas de um necropoder. Nas quais os museus são compreendidos como dispositivos que expandem o tempo, repetindo e intensificando a violência empreendida nas pilhagens, o que torna os acervos dos museus coloniais verdadeiras armas de violência física e simbólica. Dessa maneira, Hicks defende que se quisermos começar a propor práticas de reparação, ao que tange as artes africanas, devemos fazer uso de práticas de escavação do presente, o que ele nomeia de *necrografia*.

Necrografia é entendida, através de uma interpretação do conceito de Mbembe, como uma ciência que busca desvelar o conhecimento forjado através da perda e da morte, chamada por ele de necrologia. As práticas necrográficas garantem que os museus revelem a verdadeira história por trás dos processos históricos de expansão dos seus acervos. Segundo Hicks (2020, p. 36-37), exercer essa prática tem como objetivo não apenas contar o número de mortos, ou ficar preso ao passado violento do poder colonial, mas entender a extensão desse poder no tempo presente e pensar ações práticas no aqui e no agora. Perpassa compreender que as práticas europeias, nesse escopo trabalhado, só possibilitam uma visualização da história que confirme sua “nostalgia do colonialismo” (SANTOS, 2008).

As instituições ao reconhecerem que operaram e operam dentro de uma lógica necropolítica, que no passado foi responsável pelas destruições de espaços sagrados, bombardeamento de cidades, saques em palácios reais e pilhagens de todos os tipos, podem tornar visível, seja através da expografia ou da curadoria, o conhecimento sobre a história do sujeito africano e seus objetos. É entender que o museu já reconta

essa história diariamente, não para propor soluções, mas para reatualizar a violência. Dessa maneira, ao assumir consciência de seu papel histórico e presente, as instituições podem tomar a frente da escritura dessa história da perda e propor ações ou exposições conscientes desses processos.

Fica evidenciado por Hicks (2020, p. 227) que o conhecimento que advém da pilhagem de objetos não é uma forma de saber nem etnológica, nem antropológica, mas um conhecimento da morte humana e da extinção cultural. Os museus, ao não refletirem sobre sua coparticipação e seu protagonismo atual nesse processo, tornam-se cúmplices dessa violência em suas mostras e exposições, que fazem presentes as próprias práticas de colonialidade, como as expedições punitivas.

A institucionalização dos museus como estratégia imperialista de dissimilação do Outro e disseminação de um poder necropolítico configura uma verdadeira *pedagogia da violência* que aliada a estratégias pedagógicas de perpetuação do racismo atua ao lado do fortalecimento de outras instituições como as artes, a literatura, os zoológicos humanos, as exposições internacionais, a publicidade etc.

Talvez enxergando justamente essa capacidade e a influência da instituição Museu, mais especificamente o museu antropológico, em criar, ou pelo menos contribuir para a criação de uma ontologia da vida, que Hicks (2020) nomeia essas instituições como *brutish museums*<sup>9</sup>. O nome advém de uma clara alusão ao *British Museum* [Museu Britânico] que possui em seu acervo milhares de objetos fruto de expedições britânicas no atual Benim, Nigéria e Sudão. Os *brutish museums* possuem o poder de transformar, isto é, enquadrar deuses, danças, conhecimento, formas de vida, cultura real e material em “não-coisas”, em objetos, dados estáticos, ornamentos, exposições.

Nessa transformação da vida em substância, os museus se tornaram um regime de prática fundamental por meio do qual os africanos foram desumanizados. Aqui, *brutish museums*, como o Pitt Rivers<sup>10</sup>, onde trabalho, combinaram assassinatos, destruições culturais e roubos com a propaganda da ciência racial, com a normatização da exibição de culturas humanas na forma material. Um ato de desumanização em face da despossessão vive no

---

<sup>9</sup> Algo como *Museus Brutais*, em referência ao British Museum.

<sup>10</sup> Famoso museu antropológico britânico, no qual Dan Hicks é curador e pesquisador.

cerne da operação dos *brutish museums* (HICKS, 2020, p. 180, tradução e grifos meus).

Esses museus se unem aos monumentos coloniais e à “economia simbólica da colônia” (MBEMBE, 2019, p. 223) para reapresentar um tempo passado e tornar presente uma violência que forjou a modernidade, a ontologia da arte e suas classificações. Daí novamente a necessidade de compreender esses processos conjuntamente, como constructos e projetos. É justamente pela ideia de apresentar, transformar, mostrar e enquadrar presente nos conceitos aqui discutidos que se deve dar a importância das maneiras de ver e exibir a produção africana na corroboração do projeto colonial e na sua reatualização.

Coincidentemente ou não, o conceito de *brutish museum* faz eco com o conceito mbembeniano de *Brutalismo* [*Brutalisme*]. Mbembe (2020a) propõe seu Brutalismo a partir de uma apropriação do termo que advém da arquitetura, um movimento modernista que se caracterizava pelas grandes estruturas de concreto armado, colunas verticais e vigas de ferro aparentes, o qual tinha como pressuposto a não *maquiagem* e a necessidade de tornar evidente os elementos estruturais das edificações. Para o autor, Brutalismo é uma categoria política que visa explicitar a universalização da condição negra.

Se o projeto moderno se iniciou com as práticas de seleção, triagem, assassinato, pilhagem e dominação do sujeito africano, negro, o Brutalismo descreve justamente a difusão planetária desse pensamento e sua universalização. Onde se naturaliza as guerras e conquistas sociais que se retroalimentam da matéria viva, a mesma que foi muito cara ao colono durante a exploração. Se antes era apenas o sujeito negro que era transformado em *não-coisa*, aqui há uma universalização dessa condição. Mas, valendo-se da imagem da arquitetura, o Brutalismo ao se universalizar acaba por tornar evidente seus elementos estruturais.

Se as instituições modernas são responsáveis pela universalização da condição negra, das necropolíticas, da colonialidade da vida, dos regimes de visibilidade e dos processos de enquadramento, o Museu e a Arte atuam nesse processo enfaticamente, o que torna profícuo o reencontro de Mbembe com Hicks. E se as estratégias de resistência advêm justamente do desvelamento da estrutura



colonial, o fato do Brutalismo tornar essa estrutura visível garante um primeiro passo rumo à reparação.

Qualquer discussão que vise garantir a reparação deve partir justamente da identificação da estrutura que funda esse Brutalismo contemporâneo. Muito se tem falado sobre o repatriamento das artes africanas, por exemplo, como veremos a seguir, como estratégia fundamental de restituir aos povos africanos aquilo que lhes foi tomado, no entanto, de nada vale um debate sobre políticas de devolução que não estejam dispostas a discutir as políticas fundantes da ontologia da arte e do museu. Estratégias de reparação devem estar compromissadas com o desvelamento profundo da história e serem comprometidos em garantir sua compreensão.

É necessário contarmos uma outra história que não apague a violência moderna, mas também que não a naturalize, impedindo-a de se fazer presente no cotidiano<sup>11</sup>. Politizar a Arte e o Museu como instituições atreladas a um projeto moderno de apagamento de uma pluralidade de um conjunto vasto de sujeitos é um primeiro grande passo ao direito à memória e uma possibilidade efetiva de resistência à colonialidade, um passo em direção ao *direito de olhar*.

---

<sup>11</sup> Para uma reflexão mais profunda sobre o assunto, conferir: ANDRÉ DE SOUZA, Mateus Raynner. Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte. 2022. 115 f., il. Dissertação (Mestrado em Metafísica) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

## **CAPÍTULO 2: O DEBATE SOBRE RESTITUIÇÃO E REPATRIAMENTO**

### **Repatriamento e restituição de bens espoliados**

Na mesma esteira dos debates sobre as estruturas do museu e das práticas necrográficas que fundam a ontologia da arte e suas instituições, reacenderam um outro debate já antigo, mas que vem ganhando força nos últimos anos: o repatriamento de bens espoliados durante as colonizações.

Ainda que o acalorado debate descrito acima sobre as estátuas tenha dado força ao debate contemporâneo sobre a devolução de materiais saqueados, a discussão já havia emergido globalmente em 2016 com um pedido da República do Benim que demandou ao Estado francês o repatriamento de uma coleção de objetos reais pilhados no então Reino do Daomé entre 1892 e 1894 e de posse do Museu do Quai Branly-Jacques Chirac em Paris. Cujo acervo continha, dentre outros materiais, a famosa coleção de estátuas reais antropozoomórficas (Fig. 7, 8). Esse conjunto de estátuas se tornou bastante representativo na mídia devido ao próprio destaque dado pelas instituições francesas que já tiveram a posse desses objetos, dentre elas o Museu do Homem de Paris, atualmente vinculado ao Museu de História Natural francês. As estátuas foram doadas para os museus franceses pelo general Alfred Amédée Dodds, um militar que comandou os ataques de tropas francesas no Senegal nos anos 1890 e, entre 1982 e 1984, esteve encarregado da conquista do Reino do Daomé, atual República do Benim e na queda forçada do Rei Béhanzin.

A surpresa em torno desse pedido específico advém da resposta dada pelo Presidente francês Emmanuel Macron, que em 28 de novembro de 2017 proferiu um discurso histórico em Burkina Faso, na Universidade de Ouagadougou no qual se

comprometeu a não medir esforços para a devolução do patrimônio africano espoliado<sup>12</sup>.

A primeira medida anunciada pelo presidente francês foi de incumbir a realização de um relatório sobre o patrimônio africano em território francês para propor estratégias de devolução. Esse documento específico foi elaborado pela historiadora da arte Bénédicte Savoy e pelo filósofo e economista senegalês Felwine Sarr, foi publicado em forma de livro em 2018 sob o título “Restituir o Patrimônio Africano”, e disponibilizado online com o título “Relatório sobre a restituição do patrimônio cultural africano”, ficando conhecido como relatório Sarr/Savoy (SARR; SAVOY, 2018).

De maneira geral, a recomendação dos pesquisadores é a restituição completa do patrimônio espoliado e a necessidade de um compromisso do Estado francês com a reparação pelos danos causados pelas invasões coloniais. Ainda em 2018 e nos anos precedentes, diversas instituições museais na Europa reagiram a sua publicação, dando respostas diferentes. Algumas assumindo o compromisso de também rever a história de seus acervos, outras com intuito de rechaçar a publicação e garantir o direito de posse desses objetos, outras ainda, de forma mais cabalística, vieram a público alertar sobre a possibilidade de esvaziamento dos museus europeus e destruição da memória devido ao pouco investimento africano na conservação desses materiais.

O primeiro pedido de restituição feito por uma nação africana, foi em 1936 pelo Benim, realizada pelo Rei do Benim, Omo n’Obo n’Edo Uku Akpolokpolo, Akenzua II. A formalização do pedido veio junto com os esforços que estavam empreendidos para a reconstrução do palácio real destruído durante a Expedição Britânica no Benim em 1897. Fora pedido o repatriamento de duas coroas de coral e uma peça de roupa também de contas de coral. Esse pedido em específico foi atendido, devido a

---

<sup>12</sup> “‘Não posso aceitar que grande parte do patrimônio cultural de vários países africanos esteja na França’, disse o presidente francês. ‘Há explicações históricas para isso, mas não há justificativa válida, duradoura e incondicional; a herança africana não pode estar apenas em coleções particulares e museus europeus. [...] Quero que sejam cumpridas as condições para a restituição temporária ou definitiva da herança africana dentro de cinco anos’, completou”. Conferir: < <https://diplomatie.org.br/polemicas-sobre-a-restituicao-das-obras-de-arte-africanas/>>. Acesso em: 25 jun. 21.

intervenção do proprietário dos objetos que estavam no British Museum na condição de empréstimo.

Outros pedidos foram feitos ao longo da história, tanto por países africanos como asiáticos e americanos. Mas, houve um impacto muito maior em nível global do pedido atual feito pela República do Benim e pelo relatório Sarr/Savoy, uma vez que há um compromisso assumido pelo Estado em prol da devolução e um ajuntamento de dados históricos que tornaram palpáveis os impactos das missões coloniais. O que altera uma lógica que vigorava na própria historiografia das espoliações patrimoniais (SAVOY, 2015, p. 2-3), em que o debate acontecia de forma interna, caso a caso, de maneira local no país ou na instituição em que o problema se apresentava.



Figura 9 : "Estátua Real Antropozoomórfica", de posse do *Musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, é um dos bens reivindicados pela República do Benim à França. Fonte: *Musée du Quai Branly-Jacques Chirac*.



Figura 10: Estátuas Reais Antropozoomórficas, de posse do Musée du Quai Branly-Jacques Chirac. Fonte: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac.

Essa alteração de status é importante, pois o impacto das pilhagens e das missões coloniais são sentidos de forma ampla e global, e dizem respeito às nações como um todo. Fato que leva Hicks (2020, p. 114) e Mbembe (2019, p. 30) a falarem de um verdadeiro crime contra a humanidade realizado pelo saque de objetos e sua transferência para as instituições europeias, uma vez que as estratégias de espoliação tinham como objetivo final a desumanização do inimigo e a sua conquista em todos os níveis, inclusive ontológico (MBEMBE, 2018b; SARR, SAVOY, 2018; HICKS, 2020).

Um outro debate mais amplo em torno de restituição e muito mais avançado, trata-se do repatriamento de ossadas e restos humanos em museus etnográficos<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Esses debates em torno da restituição de bens frutos de pilhagens coloniais tem avançado para outras áreas, como com relação ao patrimônio paleontológico, botânico, geológico etc. Cf.: <https://cienciahoje.org.br/artigo/de-volta-para-casa-decolonizacao-na-paleontologia/>. Acesso em: 18 jul. 2022.

Em parte, por envolverem a violência colonial de forma mais explícita e em parte porque se trata de um debate que anima mais a opinião pública, as instituições se mostram mais abertas para esse tipo de devolução. A França também foi o palco principal desse tipo de restituição, com a devolução dos restos mortais de Saartjie Baartman em 2002 e com a promulgação de uma lei nacional que permitiu seu retorno. Baartman foi um caso emblemático por se referir a uma mulher africana que era exibida em exposições europeias no século XIX sob o nome de “Vênus Hotentote” em referência à nomenclatura de suas origens étnicas e às formas de seu corpo<sup>14</sup>. Com a morte de Bartmann, seus restos mortais passaram a serem exibidos no Museu do Homem de Paris em mostra permanente até 1974 e guardados na reserva técnica até a data de sua devolução<sup>15</sup>. O mesmo país restituiu em 2012, também em torno de um debate intenso e de grande alcance público, para a Nova Zelândia mais de 300 cabeças de guerreiros maori que estavam em exposição desde 1875<sup>16</sup>.

É importante também o fato de que o *Musée du Quai Branly-Jacques Chirac* tenha sido palco desse intenso debate mais recente. O Museu, como bem pontua L’Estoile (2008), nasce em 2006 com um objetivo de “ordenamento do mundo” e uma transformação da prática antropológica, sendo receptor de uma parte da coleção do Museu do Homem [*Musée de L’Homme*]. Esse último inaugurado em 1938 com o intuito de se tornar o museu mais moderno do mundo em um projeto de inventariar e classificar, em forma enciclopédica, a cultura humana global. No entanto, foi possível constatar que essa modificação é muito pouco evidente para ser considerada, uma vez que os gestores do Museu Quai-Branly na época do relatório Sarr/Savoy foram contra as devoluções<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Para uma reflexão sobre outras possibilidades de representação do corpo negro, conferir: ANDRÉ DE SOUZA, M. R. Imbricações da corporeidade negra na arte afro-brasileira contemporânea. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 414–427, 2021. DOI: 10.14393/OUV-v17n2a2021- 59893. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/59893>. Acesso em: 1 ago. 2022.

<sup>15</sup> Uma análise profunda sobre a história da restituição dos restos mortais de Saartjie Baartman pode ser vista no texto de An-Praët (2013).

<sup>16</sup> O Museu de História Natural de França, em razão da restituição das cabeças Maori, organizou uma série de seminários com vista a discutir a questão da devolução de restos humanos. Cf.: [https://www.canal-u.tv/video/mnhn/la\\_question\\_de\\_la\\_restitution\\_des\\_restes\\_humains\\_2\\_3.21300](https://www.canal-u.tv/video/mnhn/la_question_de_la_restitution_des_restes_humains_2_3.21300). Acesso em: 25 jun. 2021.

<sup>17</sup> Em 2022, parte das peças solicitadas por Benin foram devolvidas pelo governo francês, incluindo as “estátuas reais” (Fig. 10). As peças foram recebidas por autoridades e por uma presença massiva de pessoas de todo o país. As 26 peças devolvidas, foram expostas em uma grande exposição que reuniu

Fato que revela as polaridades que Sarr e Savoy (2018) tentaram desmitificar em seu relatório, da estocagem absoluta dos museus europeus versus o esvaziamento total dessas instituições. Soluções dicotômicas que aparecem tanto nos discursos das instituições, conservadoras ou não, como dos próprios teóricos que se propõe a analisar a questão. Mirzoeff (2017) é, por exemplo, um dos pesquisadores a defender o esvaziamento dos museus como estratégia de “decolonização” e reparação.

O relatório, no entanto, concorda com teóricos como Mirzoeff (2017) e Hicks (2020) no que concerne em afirmar o museu como espaço de prolongamento da experiência colonial. Sarr e Savoy (2018) chegam a apontar o museu como um lugar que evoca um cárcere na medida em que prende em arquivos privados e públicos – em sua maioria público no caso francês – essas enormes coleções de objetos que são impedidos de terem contato com o seu povo.

Os autores afirmam que tiveram como objetivo primordial se distanciar de debates ambíguos e se aproximar de questões que envolvem de forma geral o direito a memória e a reparação, colocando em evidência a necessidade de acompanhar o retorno dos objetos para sua constante reatualização. Nesse intuito, preferem a utilização de termos como circulação e translocação patrimonial para tratarem da devolução e pilhagem colonial respectivamente. A ideia de translocação já era utilizado por Savoy (2015) para diferenciar a nomenclatura em voga em outros debates como a pilhagem [*pillé*] e espoliação [*spolié*] de bens no período nazista, utilizados pela França ou espoliação [*spoliazioni*] e furto [*furti*], utilizados pela Itália, para tratar das conquistas napoleônicas.

Sarr e Savoy (2018) falam de circulação no intuito de promover diferentes ações para além da mera devolução, defendem, por exemplo, a possibilidade de restituição temporária, acordos de cooperação e a ressocialização dos objetos através de acordos bilaterais que possam favorecer tanto as sociedades que detém o direito histórico dos objetos e os interesses de instituições europeias. Irrupendo a construção de uma lógica unilateral que se afirmou nas instituições museais dando

---

também 34 artistas contemporâneos do país, e marcou o início dos esforços do governo local de construir um espaço para abrigar essa produção. Cf.: <https://amp.france24.com/fr/afrique/20220219-les-26-oeuvres-restituées-par-la-france-au-bénin-exposées-à-cotonou>. Acesso em 8 ago. 2022.



total poder a elas na mobilidade dos objetos e nas narrativas sobre os mesmos. Em que se criaram narrativas que beneficiam a própria lógica interna das instituições, apagando inclusive os processos de enquadramento envolvidos na história das conquistas coloniais, ganhando o atributo absoluto de falar pelo Outro ou no lugar do Outro.

## **A transformação da produção em Arte/Artefato**

Tendo em vista, o debate sobre necrografia e as conclusões de que uma discussão sobre reparação tem que levar em conta considerações além da mera devolução e para além de políticas públicas de restituição, creio que a liberdade a ser dada ao objeto – evocada por Sarr e Savoy (2018) – é uma liberdade ontológica e perpassa as discussões feitas sobre a ontologia da arte e a sua universalização.

Mbembe (2018b) deixa claro que o problema fundamental da clausura dessa produção material nos museus gira em torno do tratamento dado na própria narrativa museal, que desconsidera o saber local para avaliar se havia exercício de culto ou não, se eram considerados ou não objetos de arte e em que termos. Considerando a fabricação e o direito de uso como atividades completamente distintas, os museus se valem de seu suposto de direito para criar e definir o estatuto ontológico do objeto a seu bel-prazer, como trazido na primeira parte deste trabalho.

O que me parece o debate fundamental nesse caso é justamente a consideração sobre como essa produção africana saqueada se torna e é considerada arte/artefato. Uma vez que essas considerações são de suma importância para se relativizar e construir estratégias de repatriamento. É sabido, como já visto, que as missões coloniais tinham como característica a pilhagem desenfreada de uma quantidade indistinta de coisas que foram transformadas em mercadorias, *i. e.*, não-coisas.

De forma geral, toda essa matéria retirada de seu território é “mumificada”, “estatuizada”, “fetichizada”, em outras palavras, é retirada do Ser sua força vital. Assim, ao serem tornadas não-coisas, objetos amorfos, essa produção pôde ser

reclassificada na Europa nos termos europeus (HICKS, 2020, p. 180). Ao passo que o conhecimento endógeno era constantemente atacado e catequizado para que as referências históricas do que foi espoliado deixasse de existir. Há, nas palavras de Hicks (2020), uma verdadeira transformação da vida em substância.

Desconsiderar que essa produção se tornou outro (MBEMBE, 2018b), outra coisa que não a sua essência originária, faz com o que o debate sobre a restituição das artes africanas se concentre unicamente naquilo que o Ocidente considerou como arte. O mesmo vale para o debate em torno do patrimônio material ou de restos mortais humanos, considera-se como de valor apenas o que Ocidente denotou valor e vemos emergir uma discussão intensa dos dois lados – de quem pede e de quem possui a posse – sempre em torno desses objetos considerados obras de arte.

Quero dizer, há nos casos de pedido de devolução um apelo forte quando envolve produções que parecem com aquilo que Ocidente considera arte ou com aquilo que já foi definido enquanto arte africana. O valor artístico ou estético – se entendermos o estético como ligado à Arte, ou ao Gosto como discutido na primeira parte deste trabalho – impacta e gera apelo na discussão de restituição, uma vez que o pedido e a discussão se tornam muito maiores se envolve a pilhagem de uma “obra arte”, do que se falarmos de um saque de um “artefato”.

O pedido realizado pela República do Benim é emblemático nesse sentido, haja visto a enorme importância dada às estátuas reais e a outros objetos que se ligam a história das artes africanas na história ocidental em sua maioria de caráter escultórico como tronos reais. Essa é uma discussão que Sarr e Savoy (2018, p. 28) esboçam de maneira inicial em seu relatório, os autores reforçam que o retorno deveria levar em conta a multiplicidade de concepções patrimoniais alternativas, no sentido de não denotar importância apenas àquilo que converge com as concepções do pensamento europeu. Há, para os autores, um debate mais profundo por trás das questões de políticas públicas que envolvam aspectos legais ou éticos, ambos reafirmam a necessidade de um esforço para desmitificar as noções de arte e patrimônio e sua conservação.

Isso vale para o que foi sobredito sobre a violência colonial, produções espoliadas “enquadradas” como arte parecem transparecer e comover de forma bem

mais enfática do que se tratando de uma rede de caça, uma cestaria ou um pote. Ressoando a necessidade, que a filósofa da arte Nkiru Nzegwu (2019) traz, de que as artes africanas sejam compreendidas em seus próprios termos. O que mostra a necessidade de que a questão da restituição seja debatida também em termos metafísicos, sobre o que é arte.

Ao problematizar a multiplicidade de concepções de arte e não-arte, ou a Arte como categoria universal, vemos que o debate não apenas amplia o leque do que foi retirado e merece ser devolvido, mas, também, faz refletir sobre o destino dos objetos retornados. Seria o museu local o seu receptor de direito? Suscitar essa questão é entender a própria origem do Museu como tratado ao longo deste trabalho, condicionar o repatriamento à preservação museal é, de certa forma, prolongar a experiência colonial em outro continente. A clausura ontológica permanece, ainda que haja outras emancipações.

Talvez a discussão que proponho fique mais clara se olhar a questão nos termos que Mbembe (2019) reflete sobre a colonialidade e os escravizados retornados ao continente africano. O filósofo camaronês analisa a questão ao tentar entender sobre os aspectos políticos que envolvem os processos de descolonização ocorridas nos últimos séculos, tomando como base a Revolução do Haiti em 1791 como a primeira grande descolonização e o início do processo de libertação das nações de escravizados que foram trasladados para o outro lado do Atlântico.

Mbembe está preocupado com a problemática das lutas e revoluções de libertação e com a emancipação de fato do sujeito. Assim, ele move seu interesse para questões próprias dos retornados e em que medida eles voltam ao continente africano como emancipados e libertos de fato ou como ainda sujeitos colonizados. Se o sujeito em questão, mesmo após a libertação da escravatura não tem seu reencontro consigo mesmo – com seu Eu – a servidão continua existente, sobre novas formas que seja.

O autor retoma a discussão hegeliana sobre servidão e a dominação presente na Fenomenologia da Espírito<sup>18</sup> da seguinte forma:

---

<sup>18</sup> A passagem hegeliana na qual Mbembe faz referência é a seguinte: “apenas colocando em jogo a vida que a liberdade é experimentada e comprovada. O indivíduo que não pôs sua vida em jogo pode

A passagem de uma consciência deteriorada para uma consciência autônoma exige que os escravizados se exponham e que haja a abolição desse estar-fora-de-si que cria precisamente seu duplo. A história pós-colonial do Haiti mostra, todavia, que essa primeira abolição não é suficiente para a produção do reconhecimento e para que se estabeleça, entre os antigos escravizados e os antigos senhores, novas relações de mutualidade. É necessária uma segunda abolição, muito mais complexa do que a primeira na medida em que esta, no fundo, representa apenas uma negação imediata. Não se trata mais simplesmente de abolir o Outro: trata-se de se autoabolir, libertando-se da parte servil constitutiva do eu e trabalhando pela realização do eu enquanto figura singular do universal. (MBEMBE, 2019, p. 64).

Em outras palavras, a liberdade de fato do escravizado, a sua abolição, é um processo interno de se autoabolir da sua constituição como um ser outro transformado pela colonização. A própria libertação da escravatura não garante esse “*estado de autodomínio*” que é a abolição de fato. É a *liberdade ontológica* que não ocorre com a simples término do processo servil escravocrata. Se a escravidão e a pilhagem de recursos causaram o *empobrecimento ontológico* (MBEMBE, 2018, p. 44), ou seja, a redução da pluralidade do Ser ou dos Seres em um único universal, a liberdade almejada é do domínio ontológico. De maneira que se não há a autobolição, a servidão se multiplica e continua o processo que se quer encerrar.

Podemos pensar, assim como o autor, em um retorno forçado que ocorreu em algumas nações como ato de generosidade dos senhores. Esses retornados não voltavam para suas terras como sujeitos africanos, mas sim eram sujeitos europeus/americanos que se viam obrigados a irem para um novo lugar, a África. Esses retornados não professavam a religiosidade tradicional, mas a fé cristã o que tinha impacto nas comunidades locais, inclusive a propagação da catequização do cristianismo. O retorno aqui não é um ato de generosidade do senhor, nem uma libertação autônoma do sujeito, mas uma nova forma de servidão.

Tudo isso ressalta a visão de que repatriamento das obras de arte sem uma reflexão sobre as formas africanas de compreensão do objeto operam da mesma maneira que Mbembe (2019) trata do povo africano, não há uma libertação do que foi espoliado, mas uma continuidade do cerceamento no museu daquilo que foi

---

certamente ser reconhecido como *pessoa*; mas ele não chegou à verdade desse reconhecimento, como sendo de uma consciência do eu autônoma” (HEGEL apud MBEMBE, 2019, p. 64, grifo do autor).

considerado obra de arte. Outros conjuntos de objetos não são se quer cogitados em ser devolvidos, nem estão em pauta nas discussões mais avançadas entre nações. E aqueles que foram classificados como arte, tem sua devolução condicionada ao compromisso por parte dos Estados africanos de conservação no museu.

Ou seja, os objetos não voltam como aquilo que eram no momento de sua captura, mas essencialmente como Arte nos termos ocidentocêntricos. A clausura que o olhar Ocidental pôs sobre o objeto em questão permanece. Não há uma autoabolição nem por parte do objeto, nem por parte dos sujeitos que o recebem de volta. É necessário propormos formas de “declosão do mundo” (MBEMBE, 2019, p. 70), de sair do casulo, de pensar novas forma de pertencimento, de fazer emergir algo novo, de “retirar as cascas de modo que aquilo que estava enclausurado possa emergir e desabrochar” (MBEMBE, 2019, p. 70).

Essa violência em torno dos museus e da constituição desses acervos fica expressa através do artista Kader Attia, analisado em artigo por Gomes de Oliveira (2020). É possível ver a obra *Abra seus olhos: A reparação* como um meio importante para compreender esse processo revoltado que vem sendo tratado nestas páginas.



Figura 11 Abra os olhos: A Reparação, Kader Attia, 2010-2012, instalação com projeção de slides em dois canais. Slides coloridos em versão digital, projetores analógicos. Díptico com 80 slides projetos, loop. Fotografias e fonte: Gomes de Oliveira (2020).



Figura 12: Abra os olhos: A Reparação, Kader Attia, 2010-2012, instalação com projeção de slides em dois canais. Slides coloridos em versão digital, projetores analógicos. Díptico com 80 slides projetos, loop. Fotografias e fonte: Gomes de Oliveira (2020).

Gomes de Oliveira (2020, p. 59-66) nos conta que essa obra apresentada no Museu do Quai-Branly fora criada entre os anos de 2010 e 2012. Attia compara, em seus dípticos projetados em slides, fotos de estátuas africanas danificadas que através de métodos de conservação e reparação sofreram danos permanentes com os chamados *gueules cassées*. Esta denominação se refere a soldados mutilados na Primeira Guerra Mundial que passaram por processos médicos que atestavam a impossibilidade de reconstituição total do rosto e do corpo.

*Gueules cassées*, “cuja tradução rudimentar serve perfeitamente para representar a dimensão violenta deixada sobre os rostos dos soldados: bocas quebradas” (GOMES DE OLIVEIRA, 2020, p. 59) e denotam exatamente aquilo que vem sendo tratado com relação ao patrimônio espoliado, afinal “[m]uitos destes foram internados em instituições psiquiátricas, incapazes do auto-reconhecimento diante dos próprios rostos dilacerado.” (GOMES DE OLIVEIRA, 2020, p. 61).

Ao terem seu *direito de olhar* castrado seja pela instituição Museu ou Arte fundamentadas no regime de visualidade colonial, os povos não apenas não têm acesso a seus bens, mas não se reconhecem neles e não os veem mais como parte de sua história, ressaltando a violência e o conflito não pacífico.

*Abra seus olhos* e as demais obras de Attia exercem um papel crucial ao instalarem dentro deste entre-lugar conflituoso, disputado pela etnografia, antropologia, história da arte, museologia, uma reflexão sobre os abusos, as humilhações e as reparações fundantes do nosso entendimento da cultura alheia e, claro, da nossa própria. Recorrer aos artefatos da Primeira Guerra Mundial e das coleções etnográficas explicita o paroxismo entre modernidade e monstruosidade, cujo símbolo da desfiguração não é inocente. Trata-se de construir um espaço político e poético mais amplo em torno das relações disfuncionais das violências que qualificaram a construção de impérios hoje e ontem. De certo modo, sua poética apela para uma política do horror “comum”, contra uma amnésia programada pela reparação no Ocidente. Busca, assim, uma partilha do sofrimento perpetuado pelas calamidades como a escravidão, o genocídio, o fascismo, a hegemonia da modernidade ocidental; quebrando, diante de nossos olhos abertos, o fluxo suave da narrativa moderna do bem-estar, dentro das agradáveis salas de exposição dos museus atuais, onde o olhar primitivo persiste em nós. (GOMES DE OLIVEIRA, 2020, p. 66).

Através desse debate, que diz respeito também à conservação das peças, podemos ainda pensar em torno da perenidade do objeto, e investigar que em algumas sociedades africanas, as estátuas – ou coisas parecidas com o que convencionamos a chamar de estátua – morrem de fato, possuem um ciclo de vida, calcado nas próprias convicções dos povos sobre ciclos de economia simbólica ou energia vital (SARR; SAVOY, 2018, p. 29). Nesse sentido, a liberdade ontológica aqui não seria a conservação nem a exibição ao público em museu, mas sim a sua morte adequada que deve ser pensada caso-a-caso.

Reflexões já presentes no filme-ensaio “*As estátuas também morrem*” (1953). Os realizadores do filme, ao refletirem sobre os complexos de visualidades no qual o Museu e Arte estão inseridos, afirmam que esse processo se constitui como uma verdadeira “botânica da morte”<sup>19</sup>. O filme irá refletir justamente sobre essa falta de reconhecimento do povo sobre seus objetos pilhados, uma vez que segundo os realizadores os objetos apenas estão vivos na medida em que são olhados pelos olhos dos viventes do povo que o criou. E que processos sobre perenidade e vitalidade própria dos objetos devem ser respeitados. Sendo o Museu aqui um lugar de guarda de objetos mortos, onde os objetos africanos são arquivados como sua razão de existir fosse para o Ocidente, afirmando, inclusive, que no mesmo lugar que vemos um objeto pitoresco, os africanos veem o “rosto de uma cultura”.

---

<sup>19</sup> “Quando os homens morrem, eles entram para a História. Quando as estátuas morrem, elas entram para a Arte. Essa *botânica da morte* é o que chamamos de Cultura”. (AS ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM, 1953).





Figura 13 "As estátuas também morrem" - Frames do filme "Les statues meurent aussi" (1953). Dir.: Chris Marker, Alais Renais, Ghislain Cloquet.

Tanto no filme, quanto na obra de Attia, encontramos reflexões que corroboram com nossa discussão sobre restituição e o que significa uma restituição de fato. Mbembe (2018b, p. 8) também se pergunta sobre quem irá restituir, dentro desse debate, os atos permanentes que foram associados a esses objetos desde o seu espólio. Um tipo de reparação que não será encontrada em um acordo bilateral entre Estados, porque não envolve a simples reparação pública de devolver a produção africana, mas uma investigação a fundo do processo contínuo de violência que se iniciou na captura e que não se encerra na devolução.

O primeiro grande passo é, portanto, esquecer o paternalismo e desassociar a bondade das políticas de restituição. Posteriormente, há de recolocar o debate em novos termos histórico-filosóficos, antropológicos e políticos em que se proponha a construir novas relações possíveis. Perceberemos então que “toda política autêntica de restituição é inseparável de uma *capacidade de verdade*, para honrar a verdade e reparar o mundo deve-se, efetivamente, o fundamentar de forma incontornável de uma nova conexão e de uma nova relação” (MBEMBE, 2020, p. 203, tradução minha, grifos do autor).

A meu ver, para propor uma restituição que forme um novo mundo devemos analisar a discussão das obras de arte africanas sob o prisma da crítica da própria ontologia da arte, buscando compreender não apenas em que termos as artes

africanas são compreendidas endogenamente, mas, sobretudo, buscando o que o pensamento africano pode nos auxiliar nessas estratégias de relação. Em que medida elas nos ajudam a enxergar as limitações da ontologia da arte ocidentocêntrica e como a partir disso criar novos mundos das artes, ou *decolonizar o mundo*.

“A questão da declosão do mundo – do pertencimento ao mundo, da habitação ao mundo, da criação ao mundo, ou ainda das condições sob as quais nós fazemos o mundo e nos constituímos como herdeiros – está no coração do pensamento anticolonialista e da noção de descolonização” (MBEMBE. 2019, p. 70). Mas, como podemos propor uma *decolonização do mundo* a partir da questão posta sob o domínio da ontologia da arte e a reparação de fato? Fica evidente que devemos investigar a reparação dentro do domínio do pensamento da ontologia da arte, e questões de inclusão/exclusão que daí emergem. Para então podermos investigar formas de crítica, de relação, de estar-com-o-outro.

De toda forma, é importante pensarmos a restituição ou repatriamento como direito de olhar – estudado no Capítulo 1 — afinal o retorno desses objetos para suas comunidades permite não só que elas possam os ver, sobretudo permite que esses povos possam tratar essa produção através do olhar de sua cosmovisão e os pensar em seus próprios termos, inclusive no que se trata da preservação e do alojamento.

Mbembe (2018c) nos avisa, no entanto, que a Europa retirou coisas que ela nunca será capaz de restituir, apontando justamente que a imposição forçada do colonialismo e do pensamento ocidental destituíram a capacidade dos povos subalternizados de criar mundos e propor modelos comunitários de partilha dos bens da humanidade. O que permite concluir que a restituição, não importa de que maneira seja pensada, “não será nem um gesto de caridade, nem um gesto de benevolência” e sim “uma obrigação, o ponto de partida de um novo regime de circulação [...] do patrimônio geral da humanidade” (MBEMBE, 2018c, n/p, tradução minha).

## CAPÍTULO 3: CONSIDERAÇÕES SOBRE A RESTITUIÇÃO COMO DIREITO DE OLHAR

Tanto a queda de estátuas, a reivindicação por bens pilhados, e intervenções artísticas como de Attia e o filme-ensaio de Marker, Renais e Cloquet são consideradas por Mirzoeff (2011, 2016, 2017, 2018a, 2018b, 2020) como exemplos de *contravisualidades*. Podemos citar inúmeras outras práticas que se apresentam como contravisualidades e que reivindicam um direito de olhar.

Lembremos de uma cena no início do filme de grande bilheteria internacional Pantera Negra (2018) em que o antagonista dentro de um museu britânico questiona a funcionária do museu sobre uma das peças da coleção de arte africana em exibição. O personagem se mostra indignado pelas informações errôneas que a instituição transmite, ao mesmo tempo que expressa seu descontentamento com os processos que fizeram essa peça parar no museu. O filme se passa em um local mítico fictício denominado Wakanda, mas poderia ser qualquer reino antigo ou atual do continente africano.

- De onde isso aqui veio?
  - Esse veio do Benin, século XVI.
  - Agora, me fala desse aqui.
  - Também do Benin, século VII, acredito.
  - Não.
  - Perdão?
  - Soldados britânicos o levaram do Benin, mas é de Wakanda [...] Não se preocupe, levo ele daqui para você.
  - Esses itens não estão à venda.
  - Como acha que seus ancestrais conseguiram isso? Acha que pagaram um preço justo?
- (PANTERA NEGRA, 2018)



*Figura 14 Still do filme Pantera Negra (2018).*



*Figura 15 Still do filme Pantera Negra (2018), cena em que o antagonista questiona a funcionária do museu.*

Em ação similar, em performance, um ativista congolês, Emery Mwazulu Diyabanza, tentou realizar uma espécie de furto ao Museu do Quai-Branly na França de uma urna funerária do século XIX proveniente do Chade. Essa não foi primeira ação de Mwazulu Diyabanza, que ao ser acusado de roubo admite estar fazendo uma reparação e pegando de volta o que foi usurpado. Mwazulu Diyabanza filma suas ações e posta na internet e já chegou a ser preso e forçado a pagar multas. Outras ações foram realizadas em diferentes museus na Europa, como o Afrika Museum de Berg.



*Figura 16 Ativista congolês Emery Mwazulu Diyabanza em coletiva de imprensa. Fonte: Artnews.*

Essas são, em suma, a prática performativa e a reivindicação do direito a olhar que tratei alhures. Podem ser definidas como “contranarrativas [que] têm a potencialidade de romper com as diretrizes dominantes e provocar deslocamentos em torno das compreensões elaboradas a partir dos discursos hegemônicos” (ABREU et al., 2019, p. 836).

É a reivindicação performativa de um direito a olhar onde tecnicamente ele não existe que coloca a contravisualidade em jogo. Como a visualidade, ele relaciona aspectos formais e históricos. O direito, no direito a olhar, contesta primeiramente o direito de propriedade sobre outra pessoa, insistindo na autonomia irredutível de todas as pessoas, antes de qualquer lei. A autonomia implica uma realização das reivindicações iluministas por direitos no contexto da colonialidade, com ênfase no direito à subjetividade e à contestação da pobreza. (MIRZOEFF, 2016, p.756).

Essa reivindicação é sobretudo questionadora, pois “ajudam a tencionar o círculo da homogeneização do olhar, no qual os dispositivos de visibilidade formalizam o que é representável e o que não pode ser visto” (ABREU et al., 2019, p. 836), todavia, é, ao mesmo tempo, propositiva pois “narr[a] uma alternativa a outras realidades, onde a presença, em geral invisibilizada do ‘outro’ e de outros contextos socioculturais, é requisitada”. (ABREU et al., 2019, p. 836).

As contravisualidades, ao “oferece[rem] ferramentas que ajudam a desnaturalizar o olhar homogeneizado dentro dos regimes visuais” (ABREU et al., 2019, p. 840), posicionam-se criticamente aos complexos de visualidades que policiam e delimitam o olhar e as visualizações da história. E é nesse sentido, que podemos, propor as práticas descritas anteriormente como contestações aos regimes de poder e autoridade que demonstrei ao longo desta pesquisa.

O que esse sistema conceitual proposto por Mirzoeff opera não são saídas como proposta fixas a serem seguidas, mas vislumbres conceituais e práticos de posições sempre em construção que não tem como objetivo encontrar respostas prontas, mas sim colocar em xeque modelos vistos como universais e únicos possíveis, nos fazendo rever a todo momento nossas posições e crenças.

O que o direito de olhar trata de reivindicar, em suma, não é uma posição já dada, mas aquela que está sempre por construir. O fundamental é reconhecer, de um lado, que não há olhar *ex nihilo*, isento de prerrogativas e condicionantes, mas também que, de outro, nada do que se se dá a ver é cabal e definitivo, ainda que se mostre inexpugnável. Não se pode perder de vista, afinal, que tudo aquilo o que veio a ser não passa de uma possibilidade dentre outras, uma existência que subsiste ao longo de batalhas incessantes. E que, portanto, a miragem de uma civilização próspera ofusca os corpos que

a sustentam sob a sina de uma cogente inexistência. Rever o invisível é procurar (*to look for*) um ainda possível. (BECCARI, 2020, p. 373).

É por essa razão, também, que durante esse trabalho evitei tomar decisões e apontar soluções para o problema dos bens culturais espoliados. Vislumbro que a saída de esvaziar os museus por um lado, e por outro, de manter as peças em museus coloniais não resolvem a querela e não são soluções passíveis de solução para todos os povos. A ideia de circulação presente no relatório de Sarr e Savoy (2018) indicam uma posição política frente ao imbróglio gerado pela pilhagem colonial, mas ao mesmo tempo é uma proposta em aberto que indica acordos a serem firmados que coloquem as instituições, povos, países e nações em diálogo.

A proposta de circulação apresentada anteriormente, ao se encontrar com a ideia de direito de olhar, propõe não apenas a devolução, mas uma ressocialização dos objetos, rompendo a verticalização dos complexos de visualidade. A circulação se apresenta como horizontal e enxerga como saída possível conversas bi/pluri/translaterais. Permitindo que povos e nações possam falar por si mesmas.

Dois casos brasileiros recentes que tiveram soluções distintas ajudam a entender como não há soluções prontas e como o protagonismo dos povos aos quais esses objetos pertencem são fundamentais nesses processos. O primeiro caso é o movimento nacional “Liberte Nosso Sagrado” que trata de uma mobilização que uniu diferentes lideranças afro-religiosas em torno do fim da coleção de “Magia Negra” da Polícia Civil<sup>20</sup>.

## **Liberte Nosso Sagrado**

O acervo da coleção supracitada era de mais de 500 peças apreendidas em ações policiais em espaços de culto de Umbanda e Candomblé no Brasil nos anos entre 1889 e 1945. Esses objetos estavam em posse do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, constituindo posteriormente a Coleção Museu de Magia Negra. Parte

---

<sup>20</sup> Cf.: Alves (2019).

dessa coleção foi inventariada e tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-SPHAN<sup>21</sup> em 1916.

Em 2017, sob a liderança da religiosa Mãe Meninazinha de Oxum<sup>22</sup>, diversas autoridades afro-religiosas, políticos e artistas iniciaram a campanha “Liberte Nosso Sagrado” em defesa do direito de olhar e em uma ação de contravisualidade. A campanha tinha como pressuposto dar visibilidade ao acervo, problematizar sua apreensão e construir sua liberação de posse da polícia.

Em 2020, em um acordo plurilateral, a coleção foi transferida para o Museu da República do Rio de Janeiro. Em um acordo que celebrou não só a adequada conservação, mas também o diálogo entre afro-religiosos e pesquisadores. De forma prevê o acesso a esses bens pelos seguidores das religiões de matriz africana e futuros projetos entre os entes. A coleção também mudou de nome, passando a se chamar “Acervo Nosso Sagrado”. Esse processo foi documentado, gerando dois filmes *Nosso Sagrado (2017)*<sup>23</sup> e *Respeita Nosso Sagrado (2022)*<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Atual IPHAN.

<sup>22</sup> Sacerdotisa de candomblé no terreiro Ilê Omolu Oxum no Rio de Janeiro e importante liderança afro-religiosa do Brasil.

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1jx3ScQXyD0>. Acesso em 15 jul. 2022.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PkzgAUEWwM0> . Acesso em 15 jul. 2022.





Figura 17 Campanha Liberte Nosso Sagrado. Fonte: <https://rioonwatch.org.br/?p=28124>.



Figura 18 Artefatos sendo devolvidos. – Foto: Elisângela Leite/Quiprocó Filmes



*Figura 19 Yá Meninazinha de Oxum e Babá Adailton de Ogum representando o movimento na devolução dos bens – Foto: Elisângela leite/Quiprocó Filmes*

## **O Manto Tupinambá**

Outro exemplo que teve uma solução diferente, ainda que não envolvendo um acordo propriamente dito, se refere aos Mantos Tumbinambás. Essas peças de arte plumária foram para museus na Europa através de uma série de pilhagens no Brasil durante os séculos XVI e XVII, e se encontram conservada em Museus na França, Itália, Suíça, Bélgica e Dinamarca. Esses Mantos, antes mesmo de irem para os museus, eram usados e vendidos como artefatos curiosos ou de luxo. Sendo, inclusive, utilizados pela alta sociedade da época.





Figura 20 Adriaen Hanneman (c. 1604 –1617) - Posthumous Portrait of Mary I Stuart (1631- 1660) with a Servant.

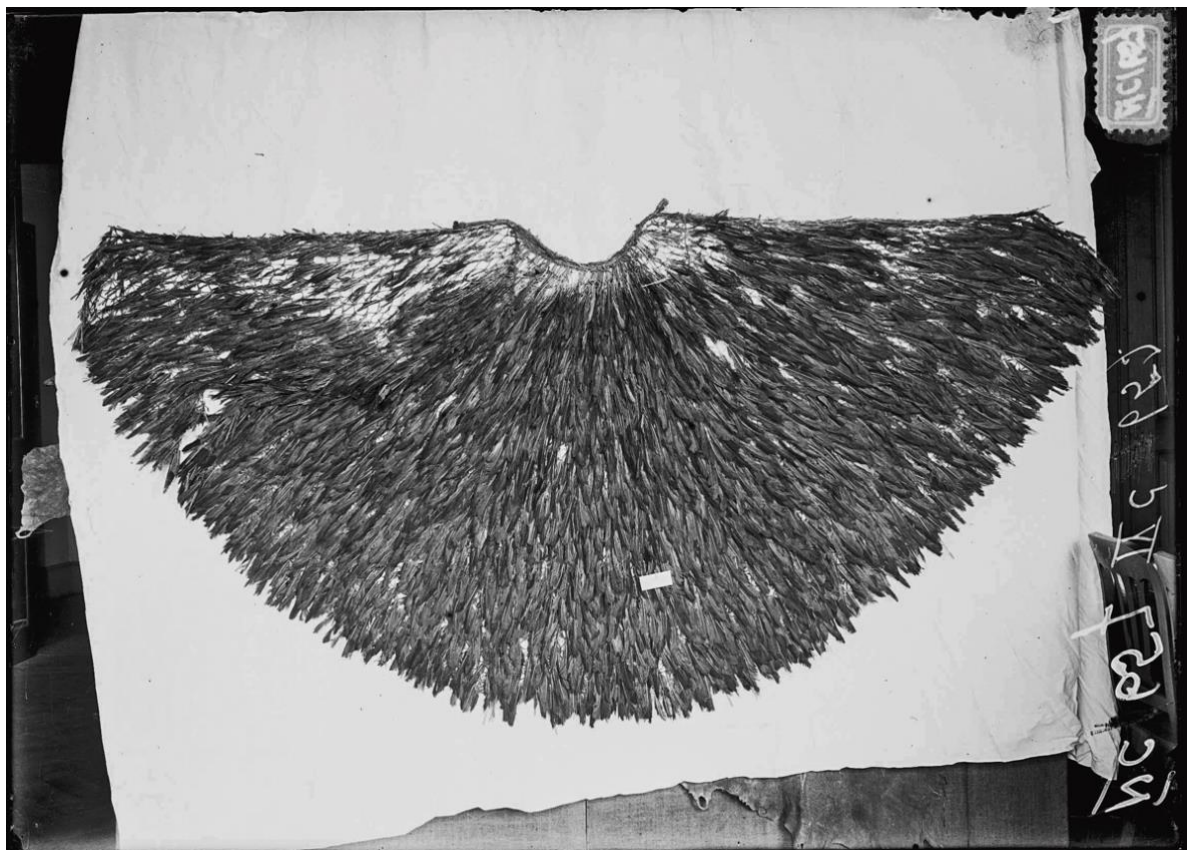


Figura 21 Manto tupinambá mantido no Museu de Culturas de Basileia, na Suíça. No detalhe, o ponto losangular por onde passam as penas na costura do artefato © Museu de Culturas de Basileia / Fotógrafo desconhecido.

Essa pilhagem associada ao processo de colonização do Brasil e dos povos indígenas – somam-se aqui as tentativas cerceamento do direito a olhar, a vigilância, e o poder da autoridade sob esses povos – fizeram com que os Mantos Tupinambás desaparecessem do Brasil, assim como o saber relacionado a suas técnicas e fazeres.

Nos anos 2000, em razão Mostra do Redescobrimto – Brasil+500 (2000), houve a vinda temporária de um Manto Tupinambá da Dinamarca. Nesse mesmo ano, havia forte mobilização do povo tupinambá pelo direito territorial na cidade de Olivença na Bahia. Dona Nivalda, uma liderança indígena, visitou a exposição e se emocionou ao estar diante do manto. Afirmando que “Toda história do nosso povo está aqui”, Dona Nivalda fez uma solicitação formal pelo repatriamento do Manto e a devolução para seu povo. O pedido foi negado por uma série de fatores que envolveu transporte e conservação, mas esse caso teve forte repercussão internacional, o que garantiu também visibilidade para a luta territorial.

Em um longo processo de luta pelo direito a olhar, que envolveu pesquisa acadêmica, pesquisa entre o povo tupinambá e pesquisa com os *encantados*<sup>25</sup>, a artista e ativista Glicéria (Célia) Tupinambá reconstruiu após séculos um Manto Tupinambá em solo brasileiro. A artista – que foi indicada para o prêmio Pipa de Arte Contemporânea em 2022 – visitou o manto presente na reserva técnica do Museu do Quai-Branly que está fora de exposição permanentemente e registrou seu longo processo em uma série de textos<sup>26</sup>.

O manto criado por Glicéria junto ao seu povo, a Universidade, seus ancestrais e os encantados, gerou uma exposição “Essa é a grande volta do Manto Tupinambá” (2021). Que ocorreu em Brasília na época da Marcha dos Povos Indígenas, mobilização nacional na capital federal que reuniu mais 400 etnias indígenas, e na Bahia. Foi também produzido na época um catálogo<sup>27</sup>.

O ponto crucial nesse processo está no próprio entendimento da artista, que não vê como possibilidade o retorno dos Mantos para o Brasil. Em sua visão, o ser supremo – Tupinambá – julgou e condenou o povo europeu a manter os Mantos preservados pela eternidade como uma troca ao sofrimento causado ao seu povo. Nessa visão, que reivindica também um direito a olhar e que a história seja contada de acordo com a visão local do povo tupinambá, garante também que a história de seu povo seja preservada, seja a história violenta de colonização, seja a história física de um tempo passado. Esse castigo que Tupinambá relegou ao Museu europeu diverge do que seria o Manto em solo local, uma vez que a concepção tupinambá vê o Manto como vivo e, que como todo ser vivo, também morre e tem seu fim, ao passo que o Museu é obrigado a preservar e cuidar do Manto por um tempo longo, adiando sua morte.

---

<sup>25</sup> Espíritos da cosmologia tupinambá.

<sup>26</sup> Cf. uma das belíssimas exposições da artista Glicéria Tupinambá: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>. Acesso em 21 jul. 2022. E depoimento em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=9eB-2MBYOjY>, Acesso em 21 jul. 2022.

<sup>27</sup> <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/catalogo-da-exposicao-essa-e-a-grande-volta-do-manto-tupinamba-e-lancado-em-conversa-on-line>. Acesso em 21 jul. 2022.

Sempre perguntam se desejo repatriar o manto. O pessoal da Dinamarca morre de medo dos tupinambás por conta de dona Nivalda ter feito aquela ação política de pedir o repatriamento. Nós, de Serra do Padeiro, temos outra visão, entendemos que os encantados não querem. Se quisessem, tudo ficaria fácil. Os encantados me pediram para fazer o manto e criaram meios e formas para que ele voltasse a viver. Tupinambá julgou e condenou os europeus à pena máxima, que é manter um material tão frágil por séculos e séculos – e são felizes por cumprir essa pena! O manto mostra as pegadas dos lugares por onde os tupinambás passaram, e os europeus estão condenados a preservar nossa cultura. O que acho que eles devem fazer é flexibilizar, facilitar nossa ida até lá.

Quero ver o manto porque acho que ele tem algo a me dizer, tem algo que absorveu, guardou e está nele, e talvez chegando lá – não é certeza, não é exato –, ele me conte, desperte em mim a mesma dimensão que tive com o primeiro. Pois o manto veio comigo. Ele está lá, mas veio comigo. Consegui trazê-lo de volta, e não apenas acessar o belo, mas restabelecer essa linha que tinha sido quebrada há tanto tempo. Poderia haver outras pessoas fazendo isso.

Estava lendo alguns livros e entendi que o nosso povo foi escravizado, fomos tirados de nossas terras, como os negros, e levados para outro continente, sem poder voltar para o Brasil nunca mais. Nosso povo se perdeu na imensidão, mas o manto não, é um registro, está lá parado, e eles são obrigados a cuidar dele, a preservá-lo, gastando bilhões. Se a gente fosse pedir o manto de volta, seria para fazê-lo retornar à natureza, para não mais existir, porque a função dele é voltar para a natureza. Estando lá, é a pena, e, se o trouxermos de volta, a gente perdoou – não temos a intenção de perdoar. É só o tempo, o tempo que foi estabelecido pela lei tupinambá. Então, eles vão continuar carregando essa pena para o resto da vida, se depender dos tupinambás da Serra do Padeiro. Nós não queremos dar esse perdão. (TUPINAMBÁ, 2021, s/p).

A solução encontrada por Glicéria Tupinambá não reivindica a devolução, mas também opera por contravisualidades e retoma o direito de olhar. A ativista garante que a história contada não seja a colonial, mas a partir de seu povo, sua cosmovisão e entendimento sem apagar a violência colonial, mas a deixando explícita para que a não mais ocorra e que os processos que a perpetuam sejam mais combatidos. Isto denota que o direito a olhar não tem soluções prontas e que a devolução ou a negativa dela não são uma saída única, tão pouco um determinismo a ser seguido por todos. São diferentes formas de enfrentamento e também de concepção de restituição para além da mera e simples devolução e indicam que opor esvaziar os museus ou enchê-los não são soluções únicas nem simples





Figura 22 Nivalda Amaral de Jesus observa o manto tupinambá na Mostra do redescobrimento, realizada em São Paulo, em 2000. Foto: Flavio Florido/Folhapress.





*Figura 23 Manto Tupinambá, Museu Nacional da Dinamarca. Foto: Niels Erik Jehrbo/Museu Nacional da Dinamarca.*



Figura 24 Manto tupinambá na reserva técnica do Museu do Quai Branly, em Paris, na França. Foto: Livia Melzi.





Figura 25 Célia Tupinambá durante a confecção do segundo manto, que viria a ser usado pelo cacique Babau.  
Foto: Fernanda Liberti



*Figura 26 Exposição "Essa é a grande volta do Manto Tupinambá" (2021).*

## CAPÍTULO 4: PLURALIDADE DO OLHAR E FORMAÇÃO HUMANA

### Por uma formação cosmopolítica

Essas diferentes formas de direito a olhar e da contravisualidade operar apontam para o que Bieguelman (2021) vai chamar de uma pluralidade visual ou do olhar. Se a modernidade e a visualidade causaram uma *eugenia do olhar, i. e.*, uma unificação das formas de olhar e visualizar a história através dos processos descritos e a universalização do olhar europeu – etnocêntrico –, a pluralidade visual diz respeito à potência da coexistência de diferentes modos de ver. O que fica explícito nos exemplos supracitados.

Na retomada da campanha “Liberte Nosso Sagrado” está em jogo uma pluralidade viva e em constante mutação no acervo, que se apresenta em acordos, negociações, diálogos, concessões que envolvem lideranças afro-religiosas, museus, curadores, artistas, museólogos, pesquisadores etc. No que diz respeito ao Manto Tupinambá, opera duas visões dicotômicas com relação a presença do Manto no exterior e nos Museus, de um lado está o Museu que acredita ter poder narrativo e de posse do Manto, por outro, há a visão local tupinambá que acredita que o Museu e sua pátria estão sofrendo uma punição de Tupinambá para preservar o Manto.

Evoco o conceito de Bieguelman para tratar da coexistência de diversas cosmovisões, formas de olhar e visualizações da história em diferentes espaço-tempos. Essa maneira de conceber, diz respeito, sobretudo, a as entender não como concorrentes, mas em *relação*, mesmo que contraditórias. Nessa esteira conceitual, Abreu et. al. (2019) ao se perguntarem “o que podemos aprender/ensinar a partir das contravisualidades?”, apontam que estas ampliam a percepção de um mundo que tratei como concebido de maneira *monoespistêmica*. “Essa ampliação, dá-se pela oportunidade aprender a partir de ‘outras’ visualidades, aquelas que nem sempre são agradáveis, mas que provocam o olhar, causam tensões e ruídos, justamente pelo emaranhado de conteúdos e discursos que podem gerar.” (ABREU et. al., 2019, p. 840).

Incentivar discussões com a ajuda das contravisualidades é importante porque está em consonância com as vivências da atualidade e facilitam o desenvolvimento de abordagens pedagógicas que convidam a criar novas significações sobre o cotidiano e a realidade anunciada pelos discursos de poder. Na proposta de Nicholas Mirzoeff (2016), as contravisualidades trabalham em três frentes que dentro do campo dos estudos das culturas visuais ganharam destaque em tempos em que os discursos são utilizados de forma escancarada para conduzir os processos de existência e combater as resistências. Esses três eixos são: processos educativos que evitem as classificações impostas pelas visualidades hegemônicas; processos democráticos que valorizem as diferenças; e, o reconhecimento de estéticas alternativas. (ABREU et. al., 2019, p. 841).

Por fim, o que temos a aprender com as contravisualidades é também estimular a pré-disposição para colocar-nos no lugar de escuta e na perspectiva do outro. Os atravessamentos pedagógicos que podem ser realizados desde e com as contravisualidades são complexos, mas podem servir de bússolas orientadoras para incentivar a empatia e conhecer outras realidades que vão além do senso comum. (ABREU et. al., 2019, p. 844).

Ainda que os autores, nestas diferentes citações, estejam tratando das contravisualidades em um sentido escolar *stricto sensu*, podemos utilizar suas palavras para pensar e propor esses processos de pluralidade visual, *mutatis mutandis*, em uma perspectiva de formação humana aliada à nossa discussão sobre a restituição museal. Entendo formação humana como uma prática de vivência e relação que trata diferentes formas de aprendizado e de interação com o mundo durante a vida, não apenas de forma institucional, o que determina como nos relacionamos com teorias, pessoas, objetos, mundos etc. (VALLE, 2019, p. 6).

Assim, a educação como formação humana é proposta de maneira filosófica, ou seja,

É assim que a educação será pensada aqui, como uma experiência humana tão universal quanto pode ser a própria linguagem. Dada tamanha universalidade, a educação naturalmente acaba resistindo ao modo pelo qual Mazzotti tende a compreendê-la; ela resiste à possibilidade de ser algo sujeito a técnicas, que as teorias pedagógicas deveriam elaborar e cuja eficácia a filosofia da educação deveria assegurar. Antes, ela viceja nos recônditos mais fundamentais da existência humana, pois basta estar no mundo para lidar com a educação. Não há nada, nenhuma experiência humana, que não envolva a necessidade de se transformar, de se tornar alguém diferente daquele que vinha sendo quem era. É o que compreenderei aqui por educação. Ela concerne muito mais à necessidade geral, pura e simples de se tornar alguém, seja quem for. (BACK, 2019, p. 4).

O exemplo do Manto Tupinambá denota como o pluralismo visual das contravisualidades opera como formação humana, afinal a artista conta como aprendeu com seus mais velhos, mais novos, os ancestrais, os encantados, os espíritos, com os museus, com a universidade, com o próprio manto etc., e como esses processos dizem respeito a formação humana e a constituição do direito de olhar. A restituição museal como direito de olhar e formação humana também trata de processos formativos e constituição de experiência e subjetividades que foram castradas pela modernidade, uma vez que o complexo de visualidade faz é justamente forçar o aprendizado de uma única maneira, a da autoridade.

Pensar o direito de olhar como formação humana é propor processos plurais divergentes daqueles forjados na *Plantation*, por exemplo. Pela via da pluralidade do olhar, a formação humana é proposta como cosmopolítica<sup>28</sup> (VALLE, 2019), isto é, “fazer existir a diversidade ali onde se pensou o tempo todo sob o modo da uniformização, prolongar a heterogeneidade em vez de buscar a identificação, assegurar a presença de outros mundos e modos de ser” (VALLE, 2019, p. 12).

Concordo com Valle (2019) ao propor a *pluralidade* do olhar como formação humana cosmopolítica, uma vez que estamos tratando de processos múltiplos de formação abertos para a diversidade e em constante atualização, no qual a arte é expressão fundamental:

---

<sup>28</sup> “(...) nesse espírito que Isabelle Stengers (2018) formula sua ‘proposta cosmopolítica’, cuja grande singularidade é romper com a herança iluminista, ao introduzir a exigência de uma prática de contínuo questionamento das certezas, dos modos habituais de relacionamento com os outros, das ideias prontas. Seu cosmopolitismo, ou antes sua ‘cosmopolítica’, como a autora a denomina, tem a ver com a coabitação necessária de diferentes humanos em um planeta em perigo, diz respeito à incerteza, à experiência o que Marco Antônio Valentim (2018, p. 28) chama de ‘sobrenatural’ — o encontro com aquilo ou com aquele que, por sua total estranheza, promove o curto-circuito de nossas referências mais básicas e essenciais. Não se trata, portanto, da proposta de dizer o que é, nem sequer o que deve ser: Stengers (2018) sugere tão somente a importância de desacelerar os raciocínios habituais, de modo que se crie uma sensibilidade diferente sobre os problemas que nos mobilizam atualmente. Longe de ser, como no passado, um programa baseado na afirmação de um princípio geral, de uma verdade universal e incontestável, ou de um exercício mais ou menos descompromissado de especulação, sua proposta cosmopolítica ‘não tem sentido senão nas situações concretas, onde agem os práticos, e requer práticos que – este é um problema político, e não cosmopolítico – tenham aprendido a dar de ombros diante das pretensões dos teóricos generalizadores, que têm o hábito de defini-los como executores encarregados de aplicar uma teoria, ou de capturar sua prática como ilustração de uma teoria (STENGENS, 2018, p. 445)”. (VALLE, 2019, p. 4).



Não se trata de aprendizagem, mas de formação, de autoformação, porque se trata de *criar*. A instalação de uma cultura cosmopolita parece depender, entre tantas outras coisas, da capacidade de acolhimento do diverso, que é sempre necessariamente também criação do novo, criação de uma nova disposição diante do divergente, criação de novos modos de ser capazes de religar o sujeito a seu corpo e seu mundo. Mas, de onde poderia vir essa extraordinária mudança? O que teria hoje essa força de impacto que os discursos não carregam, essa capacidade de produzir outras imagens, além daquelas com que nos bombardeia a propaganda onipresente, imagens que, atendendo à urgência que é a nossa, possam falar aos sentidos? Como trazer para perto o que insiste em se manter a distância, entrecoberto pelos inúmeros convites ao consumo e ao individualismo? (...) Se uma resposta pode ser ainda construída, então é preciso supor que, em seu sentido cosmopolita, a formação humana deverá se apoiar essencial e integralmente na arte. (VALLE, 2019, p. 15).

Assim, gostaria de ressaltar que esse processo de formação humana pautado na contravisualidade e na constituição do direito a olhar, engrandece o discurso e o debate sobre restituição museal. Uma vez que enxerga os diferentes processos como etapas e experiências de formação para além da perspectiva institucional que dominou a constituição do Gosto no Museu. E compreende que não só a guarda de objetos nos museus podem se apresentar como formação humana e visual, mas que até mesmo a deterioração do objeto em seu contexto endógeno pode e se constitui como etapa desse processo formativo.

Valle (2019) ao afirmar que a formação humana deve se apoiar na arte, parece apontar para o mesmo sentido de quando pensamos na contravisualidade como formação de subjetividade amparada pelo direito de olhar. É possível reunir essa convergência se compreendemos a formação humana pela pluralidade do olhar, construída alhures, como uma formação para a *Aisthesis*. Esta última compreendida como em Medeiros (2005), ou seja, como um conhecimento formado pelo sensível e pela sensação, mas que não se diferencia do conhecimento racional. É assim, que Medeiros (2005) prefere falar em “sensibilização para a *aisthesis*” do que uma “educação” ou “instrução”.

Um sensibilizar para a *aisthesis* não instrui nem constrói, apenas abre os poros comunicacionais do corpo do ser humano. Um sensibilizar para a *aisthesis* não forma, nem deforma, apenas torna o ser vivo, isto é, fluido para a contínua transformação. A contínua análise do ambiente cotidiano, das imagens, recantos e paisagens contribui para a capacidade crítica e,

sobretudo, estimula a criação de mais prazer estético, a busca por prazer. (MEDEIROS, 2005, p. 97).

O que ressalta, mais uma vez, a necessidade de uma pluralidade do olhar. Permanecer na universalidade substancialista já criticada é castrar as possibilidades múltiplas formações diversas e relacionais, uma vez que o que se está garantindo é uma única posição, esta por si só exclusivista. “(...) toda pretensão à universalidade é geradora de direito de exclusão” (MEDEIROS, 2005, p. 23).

Dessa forma, o direito de olhar presente na nossa reivindicação do direito de olhar é (repetindo e destacando) a afirmação “da capacidade de acolhimento do diverso, que é sempre necessariamente também criação do novo, criação de uma nova disposição diante do divergente, criação de novos modos de ser capazes de religar o sujeito a seu corpo e seu mundo.” (VALLE, 2019, p. 15). Por essa razão emerge a necessidade de destacar o aspecto sensível da arte – em suas expressões locais e endógenas –, uma vez que só assim poderemos possibilitar o “mesclar-se com o mundo pela razão, pela razão lógica, mas também pela intuição e com a sensação” (MEDEIROS, 2005, p. 21).

A formação humana aqui enquanto formação cosmopolítica – “cuja grande singularidade é romper com a herança iluminista, ao introduzir a exigência de uma prática de contínuo questionamento das certezas, dos modos habituais de relacionamento com os outros, das ideias prontas” (VALLE, 2019 p. 4) – ao induzir a pluralidade, visa romper justamente com os ideais que permitiram a espoliação de bens, o colonialismo, o imperialismo e a salvaguarda desses bens em museus, garantindo narrativas únicas, e castradoras do olhar ao instaurar os regimes de visualidades. A formação que consideramos, portanto, “tem a ver com a coabitação necessária de diferentes humanos em um planeta em perigo” (VALLE, 2019, p. 4):

Não se trata, portanto, da proposta de dizer o que é, nem sequer o que deve ser: (...) sugere tão somente a importância de desacelerar os raciocínios habituais, de modo que se crie uma sensibilidade diferente sobre os problemas que nos mobilizam atualmente. Longe de ser, como no passado, um programa baseado na afirmação de um princípio geral, de uma verdade universal e incontestável, ou de um exercício mais ou menos descompromissado de especulação (...) (VALLE, 2019, p.4).

O caminho da *aisthesis* nessa pluralidade que está sendo defendido é um embate direto ao controle estético hegemônico dos museus enquanto figura moderna. Sendo um dos caminhos possíveis: a abertura para essa pluralidade pela floração do sensível presente nos diferentes modos de olhar que vão de embate aos mecanismos que permitiram o controle visual pelos museus.

Devemos garantir, por consequência, todo um “processo de sensibilização do ser” (MEDEIROS, 2005, p. 109) e não de conformação. “Trata-se de permitir a formação de sensibilidade através e de capacidade crítica através da experimentação de uma relação com o sensível” (MEDEIROS, 2005, p. 109) que só pode ocorrer se o direito de olhar é garantido – não por um terceiro, como concessão, mas pelos povos que o reivindicam e como acordos bi/pluri/translaterais. Pois, o que necessitamos evocar é o “deixar-se sensível para esse mundo, ainda que imundo” (MEDEIROS, 2005, p. 109).

Por isso a necessidade de promoção de modelos de circulação e diálogo, pois torna possível relacionar o dissenso e a criação sensível. Esperar e propor modelos de circulação e diálogos plurilaterais sobre a presença e a constituição de acervos coloniais em instituições é também promover formação humana como propus. É esperar uma abertura dos povos, dos museus, dos curadores, dos dirigentes, das nações, dos líderes para o diferente e o dissenso, e esperar uma formação cosmopolítica que possa superar a aniquilação a violência sem apagar sua história e seus males. É estar aberto para a *criação e a relação*, o oposto da *pedagogia da violência* citada anteriormente ao tratar do processo colonial.

A construção da sensibilização e do sensível diante a pluralidade do mundo, que deve ser assegurada, demanda uma coletividade e uma afirmação comunitária diante dessa coletividade. Necessita que consideremos a diversidade do mundo como parte de nosso próprio mundo, que sejamos capazes de nos engajar no dissenso e de nos relacionar com o diferente, buscando justamente o diferente, o diverso.

## **Reflexões para uma educação museal e a pluralidade do olhar**

Identificando a educação museal como uma das esferas de atuação do licenciando em Artes Visuais e um dos enfoques do curso homônimo da Universidade de Brasília, após sua reforma curricular mais recente, gostaria de fazer algumas indicações propositivas para despertar a possibilidade de que os temas tratados nestas páginas impactem o cenário.

Vejo com bons olhos o caminho já trilhado por instituições no Brasil e no mundo que propõem atitudes educativas compartilhadas entre o museu e os povos aos quais esses objetos pertencem. Portanto, creio na necessidade de análise crítica desses movimentos para compreensão da formação de discursos sobre arte e seus etnocentrismos teóricos e institucionais. Vejo como possibilidade de aplicação as propostas de colaborações e negociações teóricas advindas das próprias instituições, como as ideias de curadorias compartilhadas presentes em museus etnográficos e museus de arte.

Como assinalam Goldstein (2021) e Vasconcellos (2021) as experiências compartilhadas em museus ocorridas até então propõem um aprendizado mútuo entre a instituição e as comunidades sobre as quais o acervo fala. No geral são organizadas oficinas, visitas técnicas (de ambos os lados), são chamados convidados para falar sobre aquelas peças, e outros movimentos que efetivem uma colaboração. Segundo ambos os autores, são experiências que reorganizam teoricamente o objeto, e o próprio papel da arte e dos museus.

Dessa forma, a discussão museal, enseja, como reforça Ilana Goldstein (2008) ao tratar de temas correlatos, um debate de nível histórico que visa evidenciar os diferentes discursos impostos sobre essas produções (objetos de curiosidade, artefatos, obras de arte) e um debate teórico que analisa esses discursos especialmente em torno da artificação e dos primitivismos, como também apontado ao longo desta pesquisa.

Se “história da arte” e “museu” são dispositivos que se nutrem mutuamente, reforçando discursos sobre o que ambos legitimam como “arte”, torna-se fundamental

considerar os modos como produções de outros povos, expostos em museus etnográficos ou exposições temporárias em contextos artísticos, fornecem meios para problematizar os mecanismos discursivos de inserção e de exclusão internalizados por esses dispositivos. (REINALDIN, 2016, p. 531). E creio que os educativos e as instâncias de educação dos museus são espaços frutíferos para esse debate em conjunto.

Beltrão e Leão (2018), Vieira (2018) e outros pesquisadores reforçam as estratégias de exposições compartilhadas como aquilo que estou denominando negociações teóricas, isto é, embates e debates que surgem em propostas institucionais em torno de objetos que pertencem aos seus acervos com intuito de propor exposições que deem vida às muitas facetas que os envolvem, com primazia para suas compreensões em contextos endógenos. Esses debates contaminam as diferentes esferas das exposições: curadoria, expografia, catálogos e os educativos *stricto sensu*.

Museus etnográficos, sobretudo no Brasil, têm feito este movimento, onde destaco a estratégia seminal do Museu de Etnografia e Arqueologia (MAE) da Universidade de São Paulo, e a exposição “Resistência Já” (2018), realizada em colaboração entre o MAE e os grupos indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (centro-oeste do Estado de São Paulo).

Em museus de arte, destaco, no Museu de Arte do Rio, a exposição inaugurada em maio de 2017, “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”, com a curadoria Clarissa Diniz, Sandra Benites, Pablo Lafuente e José Ribamar Bessa Freire. A exposição que nasce de uma proposta interna do MAR, buscou um ideal de “curadoria participativa” como ressaltam Guedes e Bessa (2020). Essa proposta buscava um contato direto com comunidades indígenas do Rio de Janeiro com a intenção de compor diálogos e alterar a exposição. Ainda que seja uma proposta menos radical que outras ocorridas em museus etnográficos, uma vez que as comunidades indígenas não assinam a curadoria – exceto pela participação da curadora indígena Sandra Benites –, a exposição se destaca por um seu caráter inovativo em um museu de arte e sua relação com a arte contemporânea.

Apontar essas propostas, com a intenção de análise e pesquisas futuras, e tendo compreendido o pluralismo do olhar como parte da discussão de formação humana que envolve as estratégias múltiplas apontadas ao longo da pesquisa, permite-me elencar caminhos para a prática profissional em educação museal. Todos esses exemplos analisados possibilitam identificar o repatriamento e sua discussão como contravisualidades que demandando uma reorganização dos sistemas visuais e uma urgência do direito de olhar. Mostram também que não são processos pacíficos, unilaterais e de soluções prontas, mas que ensejam o debate, o dissenso e a relação plurilateral. O que é sim demandado é o debate e a formulação de concepções que articulem o direito a olhar.

De forma prática, é possível indicar desde já uma atuação profissional que permita o diálogo e a comunicação multilateral e que possibilitem uma formação humana plural. Dentre as estratégias propositivas estão: 1) A construção coletiva e em conjunto com as comunidades das quais as produções descendem; 2) Garantir o não ocultamento das muitas vozes e visões que acompanham a produção presente nos museus; 3) A abertura para a escuta e para a constante reatualização teórica do acervo; 4) Possibilitar uma ação efetiva e real das populações que reivindicam o pertencimento das produções; 5) Construção de propostas educativas que advenham de negociações e acordos e que abandonem proposições verticais.

A partir dessas reflexões, outras propostas podem ser discutidas de forma que o trabalho realizado não é excludente nem determinista, mas é identificado como um pontapé inicial para que o assunto seja cada vez mais discutido e debatido. Esta construção inicial é parte de ideias e reflexões primeiras para uma formação humana e uma educação museal plural e pautada na diversidade que garantam outras visões de mundo e outras imagens.

É, afinal, o que disse alhures citando Mbembe: a restituição, não importa de que maneira seja pensada, “não será nem um gesto de caridade, nem um gesto de benevolência” e sim “uma obrigação, o ponto de partida de *um novo regime de circulação (...) do patrimônio geral da humanidade*” (MBEMBE, 2018c, n/p, tradução minha).

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Quando há arte, esse mundo sempre é novo, pois é uma possibilidade do mundo, uma visão ímpar, uma conjunção, até aquele momento, inimaginável. *A aisthesis funda o imaginário*. É ela que abre o ser humano para a subjetividade e para a intersubjetividade. *Aisthesis é desejo de compartilhar*. (MEDEIROS, 2005, p. 58, grifos meus).

Este trabalho se propôs a construir uma crítica aos modelos coloniais dos museus e da constituição dos acervos frutos de espoliações, o que em minha perspectiva garantiu a instauração de complexos de visualidade que cercearam o direito a olhar e ao diverso. Para tanto, parti justamente dos estudos em visualidade e contravisualidade do teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff (2011; 2016). Além de Mirzoeff, outros autores foram estudados como Achille Mbembe, Dan Hicks e Giselle Beiguelman, com o intuito de pautar a discussão a partir do direito de olhar e a da pluralidade visual como formação humana.

Foi possível expressar a formação dos complexos e sistemas de visualidade que garantiram o domínio e o controle colonial através da criação de modelos e conceitos pautados em uma única episteme. É nesse lugar que localizei o surgimento da Arte e do Museu como modelos substancialistas e universalizantes, nos quais há uma presença massiva de uma ideologia imperialista, racista e etnocêntrica.

Com isso em mente, pretendi demonstrar o debate antigo sobre restituição e repatriamento museal, dando destaque para exemplos recentes que estão presentes na agenda mundial de relações entre os diferentes países e diferentes povos. Ressaltei que ao terem seu *direito de olhar* castrado seja pela instituição Museu ou Arte fundamentadas no regime de visualidade colonial, os povos não apenas não têm acesso a seus bens, mas não se reconhecem neles e não os veem mais como parte de sua história. O que se apresenta como um modelo calcado em uma pedagogia da violência.

Durante todo o processo de pesquisa, atentei-me aos exemplos de contravisualidades e em suas possibilidades de geração de diálogo. Essas nos “ajudam a questionar o círculo da homogeneização do olhar, no qual os dispositivos



de visibilidade formalizam o que é representável e o que não pode ser visto” (ABREU et al., 2019, p. 836). Dois exemplos foram fundamentais nessa argumentação: o movimento “Nosso Sagrado” e a reconstrução do manto tupinambá pela artista e ativista Glicéria Tupinambá. O que esse capítulo nos ensina é que há não modelos prontos e soluções simples, mas sim uma reorganização dos sistemas visuais e uma urgência do direito de olhar. O debate e a relação parecem ser as únicas saídas possíveis de apontar com certeza nesse lugar.

Por fim, introduzi a discussão sobre a pluralidade do olhar como formação humana, articulando os conceitos tratados ao longo desse trabalho, principalmente o direito de olhar e a contravisualidade. A formação humana foi proposta como para além da formação instrucional e escolar, e como um processo formativo que ocorre ao longo da vida. Pensar o direito de olhar como formação humana garantiu a possibilidade de propor processos plurais divergentes daqueles analisados anteriormente.

Por este motivo, foi preciso articular a formação humana como formação cosmopolítica e como formação para *aisthesis*, ou melhor sensibilização para a *aisthesis*. Afinal, a pluralidade defendida nestas páginas diz respeito justamente de uma possibilidade de afirmação de um sensível aberto ao diferente, ao diverso e ao dissenso. Tornando necessário garantir um ambiente que vá na contramão do controle estético e visual promovido pelo etnocentrismo e colonialismo do Museu.

Com este trabalho foi possível aprofundar nas discussões em torno da restituição museal e também pensá-la a partir das visualidades em defesa do direito de olhar como pluralismo visual e como formação humana. Pretendo que seja possível desdobrar essa discussão futuramente, pensando outros exemplos e dando um enfoque maior na formação humana como possibilidade conceitual. Espero também que esse debate possa ser feito por diferentes vias em contextos diversos, para que seja possível a construção de conhecimentos também plurais e relacionais.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Carla Luzia de; ÁLVAREZ, Juan Sebastián Ospina; MONTELES, Nayara Joyse Silva. O que podemos aprender das contravisualidades?, In: *Encontro Nacional Da Associação Nacional De Pesquisadores Em Artes Plásticas*, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 831-846.
- ALVES, Luiz Gustavo. A situação da "coleção magia negra" e o cenário dos processos de restituição de objetos. *APUH-BRASIL – 30º Simpósio Nacional de História*, Recife, 2019. Disponível em: [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565059462\\_ARQUIVO\\_trabalho\\_ANPUH.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565059462_ARQUIVO_trabalho_ANPUH.pdf). Acesso 21 jul. 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, v. 20, n. 34, p. 349-361, 14 jul. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AN-PRAËT, Michel. Saartjie Baartman: Une restitution témoin d'un contexte muséal en évolution. In : BLANCKAERT, Claude. *La Vénus hottentote : Entre Barnum et Muséum*. Paris : Publications scientifiques du Muséum, 2013. Disponível em: <<http://books.openedition.org/mnhn/3963>>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- ANDRÉ DE SOUZA, Mateus Raynner. *Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte*. 2022. 115 f., il. Dissertação (Mestrado em Metafísica) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/45173>. Acesso em 11 jan. 2023.
- ANDRÉ DE SOUZA, Mateus Raynner. Imbricações da corporeidade negra na arte afro-brasileira contemporânea. *ouvirOUver, [S. l.]*, v. 17, n. 2, p. 414–427, 2021. DOI: 10.14393/OUV-v17n2a2021- 59893. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/59893>. Acesso em: 1 ago. 2022.
- ANDRÉ DE SOUZA, Mateus Raynner. Artes de resistir ao Plantationoceno: reflexões sobre uma estética do axé. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 14, n. 34, p. 78-99, 2022. DOI: 10.5965/2175234614342022078. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/22063>. Acesso em: 11 jan. 2023.
- BACK, Rainri. Por uma concepção filosófica da educação. *Educação e Pesquisa* [online]. 2019, v. 45 [Acessado 21 Julho 2022] , e205293. Disponível em:

<<https://doi.org/10.1590/S1678-4634201945205293>>. Epub 07 Nov 2019. ISSN 1678-4634. <https://doi.org/10.1590/S1678-4634201945205293>.

BECCARI, Márcio Namba. O direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 18, n. 40, p. 344-388, 2020. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169553. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169553>. Acesso em: 4 jul. 2022.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BELTRÃO, J. F., e LEÃO, S. de S. Coleções: protagonismo indígena e curadoria compartilhada. *Humanas*. 30 de novembro de 2018. Disponível em: <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/11/30/colecoes-protagonismo-indigena-e-curadoria-compartilhada>. Acesso em 11 jan. 2023.

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem*. São Paulo: Ubu, 2021.

BONDAZ, Julien. Entrer en collection. Pour une ethnographie et techniques de collecte. *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 4, 01 abr. 2014. 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cel/481> >. Acesso em 19 mai. 2021.

CASTRO, Rosana Andréa Costa de. *Perfil esperado para o professor de Artes Visuais: perspectivas de especialistas em ensino da arte e de projetos pedagógicos de cursos de graduação*. 2017. xvi, 191 f., il. Tese (Doutorado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

DESCOLA, Philippe. Passages de témoins. *Le Débat*, vol. 147, no. 5, p. 136-153, 2007.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Comentário II: Um olhar antropológico sobre a curadoria: da agência dos objetos a sua artificação. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 29, p. 1-15, 2021. DOI: 10.1590/1982-02672021v29e27. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/187868>. Acesso em: 17 dez. 2022.

GOMES DE OLIVEIRA, Emerson Dionísio. Abra seus olhos: destruição, colonialismo e o primitivo no museu. *Revista Estado da Arte*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 49-69, 2020. DOI: 10.14393/EdA-v1-n1-2020-54722. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/54722>. Acesso em: 20 jul. 2022.

GUEDES, Leandro; BESSA, José Ribamar. Curadorias compartilhadas em exposições indígenas: o caso de “Dja Guata Porã” no Museu de Arte do Rio. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 89-117, jan./jul. 2020.

HICKS, Dan. *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. Londres: Pluto Press, 2020.

HICKS, Dan. Why Colston Had to Fall. *ArtReview*, 09 jun. 2020, 2020b. Disponível em: <<https://artreview.com/why-colston-had-to-fall/> >. Acesso em: 17 mai. 2021.

LATOURE, Bruno. Quel cosmos? Quelles cosmopolitiques ?. In: Jacques LOLIVE e Olivier Soubeyran (orgs.). *L'émergence des cosmopolitiques*. Colloque de Cerisy, Collection Recherches. Paris: La Découverte, 2007, p. 69-84.

L'ETOILE, Benoît de. L'anthropologie après les musées ?. *Ethnologie Française*, vol.38, n.2008/4 p. 665-670, 2008. Disponível em: < <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-665.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

MATTERSON, Claire. What we are doing to tackle racism and promote diversity and inclusion. *Natural History Museum Blog*, 13 jul. 2020. Disponível em: &lt;<https://naturalhistorymuseum.blog/2020/07/13/what-we-are-doing-to-tackle-racism-and-promote-diversity-and-inclusion/>&gt;. Acesso em 19 mai. 2021.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estud. afro-asiát.*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 171-209, jun. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2001000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000100007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 20 mai. 2021.

MBEMBE, Achille. *Brutalisme*. Paris : Éditions La Découverte, 2020a [ebook].

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>. Acesso em 20 mai. 2020.

MBEMBE, Achille. *Políticas de Inimizade*. São Paulo: N-1 edições, 2020b.

MBEMBE, Achille. *Sair da Grande Noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

MBEMBE, Achille. À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d'Occident. *Analyse Opinion Critique – AOC*. 5 out. 2018b. Disponível em : < <https://aoc.media/analyse/2018/10/05/a-propos-de-restitution-artefacts-africains-conserves-musees-doccident/>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

MBEMBE, Achille. “La vérité est que l'Europe nous a pris des choses qu'elle ne pourra jamais restituer ». *Le Monde*, Paris, 01 dez. 2018c. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pris-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer\\_5391216\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pris-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer_5391216_3212.html)> Acesso em: 18 jul. 2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MIRZOEFF, Nicholas. “A ‘teoria’ não são só palavras numa página, mas também coisas que se fazem”, entrevista com Nick Mirzoeff. *Buala*, s/p, 11 jun. 2018b. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-teoria-nao-sao-so-palavras->

[numa-pagina-mas-tambem-coisas-que-se-fazem-entrevista-com-n](#). Acesso em 10 jul. 2022.

MIRZOEFF, Nicholas. Empty the museum, decolonize the curriculum, open theory. *The Nordic Journal of Aesthetics*, n. 53, p. 6-22, 2017. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/nja/article/view/26403>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. “Não podemos afirmar que os europeus descobriram o resto do mundo. Dizê-lo significa aceitar que aqueles povos não são nossos iguais”. *Visão*, s/p, 15 jul. 2018a. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/ideias/2018-07-15-nao-podemos-afirmar-que-os-europeus-descobriram-o-resto-do-mundo-dize-lo-significa-aceitar-que-aqueles-povos-nao-sao-nossos-iguais/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496>. Acesso em: 08 mai. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. Once More, The Monuments Must Fall. *Nicholas Mirzoeff*, 2 jun. 2020. Disponível em: < <http://www.nicholasmirzoeff.com/bio/once-more-the-monuments-must-fall/> >. Acesso em: 17 mai. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011.

NZEGWU, Nkiru. African Art in Deep Time: De-race-ing Aesthetics and De-racilizing Visual Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (JAAC), Race and Aesthetics 77, 4, 2019. p. 367-378.

PAZETTO, Debora. A ruptura entre as artes e as ciências: uma abordagem da cultura ocidental a partir de Vilém Flusser. *OUTRAMARGEM: REVISTA DE FILOSOFIA*, v. 2, p. 40-51, 2015. Disponível em: <<https://revistaoutramargem.files.wordpress.com/2015/05/4-n2-debora-pazetto.pdf>>. Acesso em 12 jun. 2021.

PUENTE, Fernando Rey. A techné em Aristóteles. *Hypnós*, v.4, p. 129-135, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n 2, p. 14-36, jul/dez 2010. Disponível em: <<https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/325/186>>. Acesso em 14 jul. 2021.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/ descolamento. In: *Arte em Ação - XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016*, Campinas. Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 2017: CBHA, 2016. v. 1. p. 530-539.

SAAR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. 2018. Disponível em: <[http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_fr.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf)>. Acesso em 8 abr. 2020.

SAITO, Fumikazu; BELTRAN, Maria Helena Roxo. Revisando as relações entre ciência e “techné”: ciência, técnica e tecnologia nas origens da ciência moderna. In: 14º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, 14º SNHCT, 2015, Belo Horizonte. *Anais Eletrônicos do 14º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia: 14º SNHCT 1*. Belo Horizonte: SBHC, 2014. p. 1-12.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A África provincianiza a Europa*. Centro de Estudos Sociais –Laboratório Associado – Universidade de Coimbra. 17 jan. 2008. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/opiniao/bss/196.php>. Acesso em 20 mai. 2020.

SAVOY, Bénédicte. *La memoire restitué des oeuvres volés*. Entrevista por Cristelli Terroni. Publicado por: [lavidessidees.fr](http://lavidessidees.fr), 26 jun. 2015. Disponível em: <[http://www.lacontreallee.com/sites/default/files/26062015\\_la\\_memoire\\_restituee\\_des\\_oeuvres\\_volees\\_savoy.pdf](http://www.lacontreallee.com/sites/default/files/26062015_la_memoire_restituee_des_oeuvres_volees_savoy.pdf)>. Acesso em: 25 jun. 2021.

SHINER, Larry. *The Invention of Art: a cultural history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

TUPINAMBÁ, Glicéria. A visão do manto. *Revista Zum*, n. 21, s/p, 7 dez. 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>. Acesso em 21 jul. 2022.

VALLE, Lílian do. O idiota, o especialista e o diplomata: reflexões sobre o cosmopolitismo e sobre a prática de formação humana. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 40, e0223225, 2019. Disponível em: [http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-73302019000100804&lng=en&nrm=iso](http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302019000100804&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 22 jul. 2022.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Curadoria em museus antropológicos. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 29, p. 1-14, 2021. DOI: 10.1590/1982-02672021v29e36. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/187869>. Acesso em: 17 dez. 2022.

VIEIRA, Mariane Aparecida do Nascimento. A inserção indígena nos museus. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, [S. l.], n. 30, p. 118-130, 2018. DOI: 10.11606/issn.2448-1750.revmae.2018.144272. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/144272>. Acesso em: 11 jan. 2023.

## Referências Audiovisuais

*ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM* [*Les statues meurent aussi*]. Direção: Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cocquet. França, 1953 (30 minutos).

*PANTERA NEGRA* [*Black Panther*]. Direção Ryan Coogler. Estados Unidos, 2018 (134 minutos).