

Podemos descolonizar os museus?

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

Os museus ou são pós-coloniais ou não são nada.

Reconheço desde logo o radicalismo desta afirmação. Mas ela vai permitir-me, em primeiro lugar, expor as continuidades e as descontinuidades havidas na história da criação de museus, quer nos países europeus, onde tiveram origem, quer nos países colonizados pelos impérios europeus e nos EUA, dando particular atenção aos museus da América Latina. Em segundo lugar, a afirmação inicial define um determinado estado da arte relativo às questões do pós-colonialismo e a um certo impasse teórico em alguns setores académicos e políticos.

O campo dos estudos pós-coloniais é uma criação das diásporas antilhanas, africanas e indianas educadas na Europa e nos Estados Unidos em diálogo com vários teóricos europeus e norte-americanos ou em interrogação deles. Di-lo a este propósito Kwame Anthony Appiah, que não tem dúvidas sobre uma certa continuidade entre colonialismo e pós-colonialismo, ao afirmar que «os intelectuais pós-coloniais africanos estão quase totalmente dependentes do apoio de duas instituições: a universidade africana, uma instituição cuja vida intelectual é esmagadoramente concebida como ocidental, e o editor e leitor euro-americano» (Appiah: 2010: 14).

Neste campo de estudos, estamos a falar das narrativas históricas e das ferramentas conceptuais assim estabilizadas em que a noção de tempo assenta sobre uma divisão entre: 1) um tempo anterior à colonização dos Impérios Europeus, de origem e de constituição de comunidades, com a criação das suas matrizes de funcionamento, dos seus objetos de organização das cosmogonias e dos seus rituais; 2) um tempo colonial, de subjugação e destruição destas comunidades colonizadas, de imposição de valores, línguas, técnicas, tecnologias dos ocupantes e de hegemonia cultural e, finalmente, 3) um tempo pós-colonial, frequentemente identificado com

um tempo da pós-independência, que recupera parte do recalco do tempo colonial.

Aparentemente intransponíveis, estes tempos apresentam, contudo, continuidades que variam em função do tipo de colonização a que foram sujeitos os espaços colonizados e revelam formas diferentes consoante se fale da Ásia, da África ou das Américas. Estas diferenças estabelecem-se no tocante às relações de poder entre os invasores e os primeiros «anfitriões», traduzem-se nos objetos fabricados, que supostamente evocariam as tradições locais, e na imposição de gramáticas, técnicas de organização espacial, ferramentas de memória e coisificação de narrativas que teriam a sua expressão definitiva num tempo pós-colonial.

Os museus são organizações incorporadas em construções materiais e conceituais, fundamentais enquanto ferramentas de memória e coisificação de narrativas. Tarefa aparentemente simples, a função dos museus, desde a sua criação, tem como objetivos comuns recolher, preservar, permitir a fruição e interpretar uma suposta História Universal, contando narrativas sobre os objetos que conservam e sobre o seu contexto, no momento da recolha. Contudo, o programa do Museu não foi sempre o mesmo. Este nasceu como depositário de objetos com estatuto de raridade ou encontrados nas viagens exóticas, e parte da função dos museus nacionalistas era expor este exotismo ao público, maioritariamente da aristocracia, de que faziam parte os viajantes, os exploradores, os aventureiros e os patrocinadores de viagens que assim podiam admirar os objetos trazidos de outros lugares, fossem eles as múmias do Antigo Egipto (British Museum)¹, a Vitória de Samotrácia ou um fragmento da porta do Partenon, da Antiga Grécia (Musée du Louvre), os restos mortais da «Vénus Hotentote» (em exibição no Musée de l'Homme até 1976) ou o Altar de Pérgamo, cidade localizada na atual Turquia (Pergamonmuseum, Berlim)², desde que representassem esses lugares. Em todo o caso, o museu era a instituição europeia que, neste tempo, materializava a ocupação colonial e a posse do resto do mundo. O museu era, portanto, também o arquivo ilustrado do poder e, finalmente, servia como lugar de estabilidade das classificações e das hierarquizações disciplinadas das raças e das espécies e dos cânones artísticos.

Como afirmam Classen e Howes:

¹ É significativo que o *site* do British Museum disponibilize ao público um catálogo completo da coleção por países de origem das obras. Ver https://www.britishmuseum.org/explore/highlights/place_index.aspx. Último acesso 29-09-2014.

² O Pergamonmuseum, em Berlim, encontra-se fechado ao público para restauro até 2019. Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/29/actualidad/1411979606_979420.html. Último acesso 30-09-2014.

Coleccionar é uma forma de conquista e os artefactos coligidos, símbolos materiais de vitória sobre os seus antigos proprietários e locais de origem. Desde sempre, artefactos não-ocidentais trazidos por soldados, viajantes e caçadores de antiguidades desempenharam o papel de despojos de guerra. O que o museu moderno desenvolveu de forma particular, em articulação com o paradigma da conquista, foi o modelo de colonização, de dominação estrangeira (Classen e Howes, 2006: 209).

E os autores referidos acrescentam ainda:

De acordo com o modelo colonial de coleção, uma vez que os artefactos tenham sido adquiridos ou «conquistados», devem ser integrados numa nova ordem social de acordo com um novo quadro de valores imposto pelo seu responsável – o colecionador ou curador. [...] Os artefactos estariam melhor no ambiente limpo, iluminado e protegido do museu, sob a égide dos académicos cultos do Ocidente. (*ibid.*: 209)

Neste período, a importância do toque no objeto é fulcral, é o sentido principal da receção (Classen e Howes, 2006: 199 e 201). A este período de classificação e ilustração do mundo sucede o tempo das manifestações dos nacionalismos e, depois, o da educação, e o toque nas obras passou a ser interdito. A omnipresença do olhar tornou-se protocolo. Olhava-se para as descobertas científicas da mesma forma que para a pintura ou para os artefactos trazidos das colónias. Não foi pacífica a criação destes lugares de estabilização de cânones e de valores:

A crescente especialização como base da autonomia de todos os domínios no século XVIII, levou não apenas à separação entre a arte e a ciência, como de ambas em relação à dimensão prática da vida; também transformou ciência e arte em ciências e artes. Assim, no final do século XIX ainda é possível encontrar museus de arte, mas verifica-se que a subdivisão em galerias de pintura, coleções de escultura e museus de arte aplicada³ se tornou a regra. (Hoffmann, 1994: 3)

Como refere Daniel Sherman, os museus foram comparados a sarcófagos por Adorno:

³ Expressão que designa arte com uma finalidade utilitária: joalharia, mobiliário, mais tarde *design*.

No seu famoso ensaio “Valery Proust Museum”, Theodor Adorno refere-se à forma como os museus modernos podem funcionar como «metáfora... para a produção anárquica de bens numa sociedade burguesa plenamente desenvolvida». [...] Adorno começa por uma formulação concisa de dois dos elementos cruciais da sua crítica. Em primeiro lugar, os museus despojam os objetos da sua vida própria. Para Adorno, «os museus são como conjuntos de sepulcros de obras de arte. Eles são demonstrativos da neutralização da cultura.» Em segundo lugar, os museus, na sua omnipresença e inevitabilidade, monopolizam certos campos de visão e constituem, desta forma, uma estratégia de poder ligada ao capitalismo hegemónico. «Alguém que não tenha a sua própria coleção (e as grandes coleções privadas começam a rarear) pode, de uma forma geral, familiarizar-se com pintura e escultura apenas em museus». Embora esta crítica pudesse, em teoria, abranger todos os géneros de museus, Adorno refere-se apenas a museus de arte, porque estes constituem a instância de descontextualização mais elaboradamente articulada enquanto estratégia de poder. (Sherman, 1994: 123)

Os museus já foram designados como máquinas de autodestruição por Jean Baudrillard em *L'effet Beaubourg, implosion et dissuasion*, de 1977, e, a propósito da espetacularidade de que a arquitetura dos museus é pródiga, num importante ensaio de 1990, «Revisiting the Late Capitalist Museum», Rosalind Krauss afirmou que o aumento desproporcionado da escala dos museus de arte contemporânea desviaria a atenção das obras de arte expostas no interior para a experiência do espaço do museu. A historiadora previa o que está a acontecer, quer com a espetacularidade da arquitetura museológica – Guy Debord (1967) explicaria este fenómeno como mais um modo de espetacularidade do capital –, quer com o fenómeno político e financeiro que é o *franchising* das marcas Guggenheim e Louvre, compradas primeiro por Bilbao e, recentemente, pelos Emiratos Árabes. Afinal, casinos e museus não são a mesma coisa. Do Guggenheim de Bilbao aos museus de Abu Dabi, a «museumania», na feliz expressão de Andreas Huyssen (1995: 14), é, na espetacularidade da sua construção, o ultrapassar das fronteiras que a «alta cultura» ocidental tinha criado na sua origem, ao separar os museus dos casinos. Esta fronteira esbateu-se e os museus são cada vez mais o capitalismo expresso na sua grandiosidade glamorosa, onde o poder se associa às empresas multinacionais de construção civil e ao investimento próprio da circulação de capitais. E verifica-se, neste exemplo dos museus de *franchising* dos Emiratos Árabes, não só uma continuidade do colonialismo europeu, como um neocolonialismo imposto a partir do interior do país

monárquico, em que uma minoria governa uma maioria de imigrantes oriundos de outras ex-colónias (Filipinas, Indonésia) ou de antigos países colonizadores, como, por exemplo, Portugal, França ou Reino Unido. Mas esta continuidade entre colonialismo (este conjunto de sete emirados construiu-se no deserto a partir da década de 60 do século passado) e neocolonialismo é também um ato de vingança, porque são os compradores das marcas dos museus que estipulam as condições de aquisição da própria marca – ficando, por exemplo, o Louvre refém desta negociação⁴ – e o ato de *revanche* é legitimado pelo facto de terem sido estas construções de recolha, às vezes de rapina, e de classificação do mundo – os museus –, as instâncias de excelência da cultura europeia a serem expropriadas pelos ex-colonizados.

O campo de estudos do pós-colonialismo, na sua multiplicidade de autores e de programas de resgate, de denúncia, de representação da subalternidade ou de legitimação de movimentos sociais, na plêiade de autores que vai dos fundadores Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Edward Said, aos teóricos atuais como Dipesh Chakrabarty, Arjun Appadurai, Achille Mbembe, Harry Geruba, Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Enrique Dussel,⁵ tem um impacto determinante no campo de saberes das universidades europeias e americanas e, de imediato, nas instituições que são subsidiárias ou complementares destas, como as editoras de livros e de discos, o cinema, os teatros, a legislação sobre a circulação das pessoas e os museus.

Tomemos como matéria de análise do campo de estudos pós-coloniais três exemplos de natureza museográfica: a «Olympia» de Manet, pintada em 1863, representa uma cortesã nua deitada, afrontando o olhar do espectador. O cenário é o de um quarto de cortesã rodeada de flores, uma fita de seda no pescoço, habitual fetiche das cortesãs. Num plano anterior, pode ver-se um gato preto e, num plano ainda mais anterior, uma criada negra. Os relatos da época testemunham o escândalo que foi a exposição desta pintura em 1865 no Salon de Paris.⁶ E o escândalo era motivado pela nudez frontal e ousada da cortesã. Sobre a presença da criada negra, nenhum comentário terá sido feito. Tal se deve ao facto de que a negra era

⁴ O tempo de cedência das obras bem como os critérios da sua seleção (com exclusão dos nus, por exemplo) foram impostos pelo governo de Abu Dhabi.

⁵ Estes três últimos designados como «The Coloniality Group» (Salvatore, 2010: 332).

⁶ Causou reações contrárias mais fortes do que «Almoço na relva». Era um retrato de uma jovem prostituta nua e havia uma referência audaciosa à obra de Ticiano (*Vênus de Urbino*). A modelo foi mais uma vez Victorine Meurent, retratada nua, e aos seus pés um gato negro ao invés de um cachorro como no quadro de Ticiano. Em uma atmosfera erótica havia também falta de perspetiva.

invisível ao olhar do espectador burguês da época. Não porque não fosse vista, mas porque, socialmente, apenas representava a hierarquia do colonizador, onde a invisibilidade do negro era a norma naturalizada e constante. E se, durante os anos em que a pintura tem estado exposta no Museu d'Orsay, o choque da nudez da cortesã se diluiu, não se verificou que outro choque, o da ignorância desta invisibilidade do negro, se tenha manifestado nos anais da museografia. Os efeitos do pós-colonialismo não são necessariamente sujeitos a mecanismos de aplicação prática de teorias, mas as representações como a obra «I Like Olympia in Black Face» (1970), do artista Larry Rivers⁷, realizam a desconstrução efectiva do pressuposto de hierarquia das raças do tempo de Manet, dialogando e sustentando assim a argumentação da crítica pós-colonial. Em suma, e como afirma Moira G. Simpson:

Na Europa, a tradição dos museus como instituições que tanto refletem como servem uma elite cultural foi estabelecida há muito e, no essencial, mantém-se. O museu, o «gabinete de curiosidades», é o armazém dos tesouros da nação, fornecendo um espelho no qual se refletem as perspectivas e atitudes das culturas dominantes, e a prova material das proezas coloniais das culturas europeias em que os museus estão enraizados. As origens coloniais do museu permanecem uma influência sobre estas instituições e sobre a percepção pública sobre elas. Tomando o Louvre como exemplo, Giliane Tawadros observou que, «originalmente um bastião da soberania militar e imperial do Ocidente, o Louvre, no seu papel de museu contemporâneo, funciona como um bastião da soberania cultural e intelectual» (Tawadros, 1990: 31). Escritores australianos autóctones fizeram referências ao estado de «colonialismo científico» em que museus e antropólogos funcionam, asseverando que o colonialismo cultural continua a dominar as artes e cultura aborígenes (Fourmile, 1987: 60; Marrie, 1989). Fourmile afirma que a maior parte da propriedade intelectual (aborígene) atualmente nas coleções dos museus foi adquirida em circunstâncias coloniais. (Fourmile, 1990: 57; Simpson, 1996: 1)

Simpson, por seu lado, a partir destas referências, sublinha as transformações em curso.

⁷ Larry Rivers (Estados Unidos, 1923 – Inglaterra, 2002). Óleo sobre madeira, tela plastificada, plástico e plexiglas. <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqp9dX/rj7edzX>. Último acesso 13-10-2014.

No entanto, apesar da história do colonialismo em que os museus estão inextricavelmente enredados, os museus estão atualmente a atravessar uma mudança radical na forma como funcionam e nas suas relações com as culturas representadas nas coleções; uma mudança que reflete uma viragem na relação entre as culturas dominantes ocidentais e as culturas indígenas, minoritárias e reprimidas em todo o lado. Há um reconhecimento entre os profissionais dos museus pelo mundo fora de que os museus não têm suprido as necessidades das comunidades diversas e que devem operar profundas mudanças nas suas filosofias e atividades, se querem passar a fazê-lo (Simpson, 1996: 1)

O segundo exemplo decorre de um tipo de manifestação pós-colonial que tem origem, não no campo de estudos universitários, mas nas lutas sociais de reivindicação dos direitos humanos e dos direitos dos imigrantes. É o exemplo de uma atitude de resgate da história colonial vivida numa situação que foi subalternizada no período colonial e continuou subalternizada relativamente aos imigrantes caribenhos a viverem nos EUA. Trata-se do Museo del Barrio, fundado em 1969, em Nova Iorque, por Raphael Montañez Ortiz e um grupo de pais e educadores, artistas e ativistas conscientes da invisibilidade da arte latina na cena de Nova Iorque. E se este é o motivo imediato, a história das greves e das manifestações pelos direitos cívicos, boicotes que se deram em Nova Iorque entre os anos 1966 e 1969 por parte da comunidade afroamericana e porto-riquenha de Harlem, são os motivos mais fortes, como aliás aconteceu com muitos outros museus americanos que surgiram da luta pelos direitos das minorias, fossem elas protagonizadas por imigrantes mexicanos ou índios. O Museo del Barrio tem como missão expor as obras e o artesanato das Caraíbas e da América Latina. É um programa que ultrapassa a função museológica para se centrar na transmissão de conhecimentos, quer dizer, numa abordagem em que são questionados os pressupostos epistemológicos da museologia ocidental e se deslocam para a área do cultural, ou seja, das relações simbólicas entre os utentes através dos objectos de arte ou de culto. O conteúdo do Museo del Barrio não reivindica apresentar arte tradicional pura, trata-se de conteúdos de natureza sincrética e muitas vezes híbrida, conforme as consequências das combinações e apropriações havidas nas continuidades e descontinuidades do pré-colonialismo ao pós-colonialismo, sem que tal tenha sido programado, resultando muitas vezes da troca internacional de mercadorias e não de um gesto afirmativo, porque, na verdade, o sincretismo não foi programado como uma «saída» pós-colonial.

Por último, consideremos o caso do Museu do Quai Branly, também conhecido como museu das «artes primitivas», que tem antecedentes modernistas nomeada-

mente no fascínio dos pintores modernos e no choque que essas artes provocaram nos artistas modernistas. Mas, hoje, o Quai Branly resulta de uma conceção anestesiante da relação de uma certa França com o colonialismo, porque é o resultado da recolha, à escala mundial, de artefactos ancestrais de povos indígenas durante o período da Europa expansionista, associada a um imperativo da modernidade europeia que é a do intelectual – o historiador, o etnólogo e o conservador – enquanto criador e defensor da alteridade. Assim, uma possível crítica ao Quai Branly como lugar de exposição de troféus de conquista e de ocupação temporária individual ou da representação dos governos é tolerada (ou mesmo branqueada) pelo imperativo proposto de reconhecimento do outro e da coisificação das suas narrativas. Mas o desconhecimento das narrativas do contexto dos artefactos e dos ritos apresentados contribui para que o espectador tome este «outro» menos diferente, mantendo-o dialogante com o mesmo, o semelhante. Acresce que o dispositivo de exposição remete todas as obras para a categoria de artes populares ou tradicionais, o que, sendo na maioria dos casos uma inevitabilidade da classificação, exclui radicalmente a possibilidade de que algumas obras pudessem ser assinadas por artistas ou por coletivos de artistas e, desse modo, serem aceites na tipologia das artes ocidentais europeias ou norte-americanas. Sem tensão, sem oposição, o artefacto do «outro» desprovido do seu significado acaba por ser um protótipo de uma mercadoria. A este propósito, as declarações feitas por David Rockefeller para o catálogo da exposição *Perspectives: Angles on African Art* do Centro de Arte Africana de Nova Iorque em 1987, com curadoria de Susan Vogel, são esclarecedoras:

As melhores peças (africanas) estão a ser vendidas por preços muito altos. De forma geral, as peças de qualidade mais medíocre não estão a subir de preço. E esta é uma ótima razão para escolher as boas em vez das más. As boas tornam-se mais valiosas. Olho para a arte africana como objetos que seriam apelativos para decorar uma casa ou um escritório... Considero que «a arte africana» não fica necessariamente bem com tudo – embora a melhor das melhores talvez fique. Mas penso que combina bem com a arquitetura contemporânea. (*Apud Appiah, 2010: 3*)

Kwame Anthony Appiah não tem dúvidas. «Resumindo, quero lembrar-vos a importância de a arte africana ser uma mercadoria» (Appiah, 2010: 3). O mesmo se poderia dizer de artes incas ou aztecas ou daquilo que pode designar-se como *neo-tradicional* (Appiah, 2010: 7-10): as obras produzidas atualmente para o mercado como o artesanato peruano feito pelos *designers* ou algum design brasileiro que

o turista comprador reconheça ou identifique com traços de artes tradicionais e que as lojas de museus vendem como objetos de identificação popular do país.

É aqui que também opera a intenção de inocentar o trauma do colonialismo, o que permite aos vendedores e aos compradores adquirirem obras cuja estética foi valorizada pelos modernistas europeus, responsáveis por as inscreverem na museografia ocidental e no mercado atual, no circuito do fetichismo museológico.

De maneira geral, a ideologia segundo a qual são inseridas é modernista: é a ideologia que trouxe uma coisa chamada «Bali» até Antonin Artaud, uma coisa chamada «África» a Pablo Picasso e uma coisa chamada «Japão» a Roland Barthes. (Appiah, 2010: 12)

Ora, todos estes modelos operativos, a começar pela invenção do próprio museu, foram *transportados* para as colônias pelos europeus colonizadores segundo o princípio imperial: «O colonialismo teve um papel significativo tanto na definição das coleções nos museus como na formatação de públicos que potencialmente podiam usufruir delas. É com esse legado colonial que os museus têm de lidar hoje.» (Simpson, 1995: 2)

É neste contexto que se entende a criação dos museus durante a ocupação colonial, os quais, excetuando a traça mais ou menos de influência local, são réplicas da função museológica colonial, mesmo depois da instauração das independências, como acontece no contexto latino-americano. Estas réplicas alteram-se quando os museus das ex-colônias passam a fazer parte da estrutura ideológica dos governos nacionalistas locais, tais como o Museo Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, na Argentina (1895), ou o Museo Nacional de Arqueologia, Antropologia e História de Lima, Perú (1822), ou o Museu da República no Rio de Janeiro (1960). O melhor e mais paradigmático exemplo é o Museo Nacional de Antropologia da Cidade do México, fundado em 1906 e instalado no atual edifício concebido para o efeito desde 1964, tomando a forma de uma cidade; o seu *layout* é decalcado a partir da ideia de um progresso histórico que começa nos povos primitivos indígenas e se prolonga por salas até chegar ao século XVII. É um projeto de identificação de um país a partir do que seria a construção de uma identidade radicada nos indígenas à época da colonização. É de tal forma um projeto de identificação nacional, de resgate de um passado próprio, que na sua construção participaram os pintores modernistas mexicanos, por exemplo Rufino Tamayo, pintando murais e frescos nas paredes. Mas se a ideia de Museu e de Memória está indissociavelmente ligada ao Iluminismo

européu, a ele está também a «racialização» e a catalogação étnica de que os museus são as melhores vitrinas.⁸

Os pós-colonialismos são múltiplos e a sua teorização e programas são diversos e até contraditórios. Se considerarmos, e bem, esta adequação das teorias pós-coloniais ao processo latino-americano, «será possível analisar o que trouxeram de novidade para pensar a subalternidade de sujeitos sociais na América Latina e de que forma podem contribuir para a reflexão sobre as novas formas de inclusão social no Brasil e na América Latina num sentido mais amplo» (Scherer-Warren, 2010: 20). Para tanto recuperam-se pensadores clássicos como Frantz Fanon (1925-1961) e Enrique Dussel (1934), que «interpretaram a Modernidade a partir de um outro lugar, o lugar do sujeito colonizado e, especialmente, possibilitaram a elaboração de uma nova leitura do processo histórico da colonização, a partir desse lugar» (*ibid.*: 20).

Fanon, Roberto Fernández Retamar (1971) e agora Dussel ou Silviano Santiago (2004) com os seus contributos repensam o processo de colonização e de dominação a partir da reflexão de uma nova epistemologia:

Mais recentemente, em 2005, Dussel desenvolve uma teorização crítica ainda mais contundente sobre «uma interpretação eurocêntrica da modernidade mundial», considerada como um mito que poderia ser assim descrito:

- (i) A civilização moderna se autodescreve como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). [...]
- (iv) Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (justifica a guerra justa colonial).
- (v) Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste as suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etc).
- (vi) Para o moderno, o bárbaro tem uma «culpa» (por opor-se ao processo civilizador) que permite à «Modernidade» apresentar-se não apenas como inocente, mas como «emancipadora» dessa «culpa» de suas próprias vítimas.
- (vii) Por último, e pelo caráter «civilizatório» da «Modernidade», interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da «modernização»

⁸ Conferência de Harry Garuba, «Phases of African Intellectual Thinking: Race, Slavery, Colonialism and After», 9 de agosto de 2014, Museu de Arte do Rio de Janeiro.

dos outros povos «atrasados» (imatuross), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera (Dussel, 2005: 75).

Dussel conclui que, para superar as formações discursivas discriminatórias e opressivas da «modernidade», será necessário negar a negação do *mito* da modernidade, isto é, «des-cobrir» pela primeira vez a «outra-face» oculta e essencial da modernidade: o mundo periférico colonial, o índio sacrificado, o negro escravizado, a mulher oprimida, a criança e a cultura popular alienadas, etc. (Scherer-Warren, 2010: 21; sublinhados da autora).

Entendamos então que o contributo destes autores está em, ao contrário dos teóricos do pós-colonialismo africano, atualizarem o projeto pós-colonial no presente, ao afirmar que o colonialismo de espírito, do controlo dos meios de produção e do poder de manipulação estão presentes e fazem parte do aparelho colonial, mesmo em períodos de pós-independências. Por isto, o Museu da Memória e dos Direitos Humanos em Santiago do Chile é um museu anti-colonial porque é um projeto de desconstrução do que foi o período da ditadura e da colonização do espírito (Ngugi Wa Thiong'o) e do que são os mecanismos de controlo e de manipulação de um povo. O facto de o seu acervo ser maioritariamente constituído por documentos doados pela população contribui para a conceção de um museu criado a partir dos arquivos vivos de ex-colonizados. O modo como os documentos estão expostos e a relação com os visitantes permite-nos evocar a tese de Walter Benjamin:

Não há nenhum documento da cultura que não seja também um documento de barbárie. E é a mesma barbárie que os impregna que impregna também os seus processos de transmissão. É por isso que, tanto quanto lhe é possível, o teórico do materialismo histórico se afasta deles. A sua tarefa é como ele acredita escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 1992: 161)

Mas este pós-colonialismo em atividade não se esgota na realização deste Museu. Ao transferir para a dimensão pós-colonial a reclamação dos Direitos Universais, a Teologia da Libertação, os movimentos indígenas, os movimentos de ocupação de terra, novas cartografias das favelas, os autores acompanham as experiências de constituição de projetos de museografia local como é o Museu da Maré no Rio de Janeiro⁹ ou os programas museológicos da Galeria Metropolitana em Santiago do Chile.

⁹ O Museu da Maré encontra-se actualmente numa situação periclitante, ameaçado de despejo. Ver notícia em <http://www.brasil247.com/pt/247/favela247/155254/Museu-da-Mar%C3%A9-est%C3%A1-amea%C3%A7ado-de-remo%C3%A7%C3%A3o.htm>. Último acesso em 30-09-2014.

Apresento agora uma outra experiência, a do Museo de Arte Moderna de Medellín e a exposição nele apresentada em 2013 no contexto do 43.º Salón Internacional de Artistas naquela cidade, subordinado ao tema «Conhecer/Desconhecer». Na verdade, parte substantiva desta exposição apresentava o confronto de duas epistemologias. Uma primeira, digamos, de origem europeia, designada «Conhecer», ancorada na Arte Moderna e Contemporânea e na ideia de que esta arte é detentora de uma qualidade tal que lhe permite reivindicar a posse de uma epistemologia que por ela flui. Esta perspectiva entrava em confronto com uma outra parte, designada como «Desconhecimento», que reunia um conjunto de peças resultante de outros processos de conhecimento não admissíveis na epistemologia tradicional científica – pese a redundância – e que, por isso, eram expostas sob o signo do Desconhecimento: obras de artesanato propositadamente falso produzido por índios¹⁰ e rituais índios em linguagem nativa. Desta forma, utiliza-se os mecanismos típicos do conhecimento ocidental para introduzir o que é desconhecido da cultura dominante, não sem alguma ironia. O que esta exposição produzia era o confronto com a existência de outras experiências de conhecimento simbólico, outras formas de transmissão de saber, estimulando desvios de percepção e de fruição, se tal fosse possível ao espectador. Esta exposição e este museu permitem introduzir uma superação no que parecia estar esgotado no programa pós-colonial, de matriz indiana-americana-africana, através de um novo paradigma epistemológico designado como *Decoloniality*. Separam-no do paradigma pós-colonial clássico o facto de ter como referência de criação a Conferência de Bandung em 1955, na Indonésia, e não a Conferência de Berlim de 1884-85. *Decoloniality* adquiriu como sinónimo o termo *dewesternization*, usado na mesma conferência. Foi a partir desta palavra que teóricos da América Latina – e muito em especial o já referido «Coloniality Group», constituído pelo argentino Walter Dignolo, o argentino-mexicano Enrique Dussel e o peruano Aníbal Quijano – na obra *Coloniality at Large* (Moraña *et al.*, 2008) assumiram este novo paradigma para lidar com a colonização e o seu legado presente, passando por uma «episteme desobediente», por um «desligamento epistemológico» e por uma reconstrução epistémica, recusando a epistemologia ocidental de vocação universal e tentando implementar uma outra *gnosis* ou razão dos subalternos (noções presentes nas obras de Dignolo e Quijano).¹¹ Para tanto, estes autores evocam desde leituras de textos aztecas à

¹⁰ 130 peças de cerâmica alzate.

¹¹ Conceitos abordados na entrevista a Dignolo (2014) ao site *Contemporary And*, disponível em <http://>

Teologia da Libertação e à discussão crítica sobre as teorias europeias ou neo-coloniais sobre mestiçagem (Gilberto Freyre é um visado), e Borges e Moctezuma são também referentes ancestrais desta *Decoloniality*. Os autores não situam o nascimento da modernidade que dá origem ao colonialismo ocidental no século XVIII, mas recuam ao século XVI e à modernidade da conquista ibérica das Américas. Em suma, e para responder à pergunta: pode um museu ser descolonizado? A resposta deste grupo de académicos de *Coloniality at Large* é: pode, deve e é possível, desde que se «desejisteme» o colonialismo ocidental apresentado nos museus e se reconstrua os mesmos através de uma epistemologia desobediente mas também ainda indecifrada.

Em jeito de resposta a esta mesma pergunta – Podemos descolonizar os museus? – os mecanismos de associação de ideias terão porventura chamado um verso de uma canção brasileira muito popular: «Vamos comer Caetano»:

Vamos desfrutá-lo
 Vamos comer Caetano
 Vamos começá-lo
 Vamos comer Caetano
 Degluti-lo, mastigá-lo
 Vamos lamber a língua
 Nós queremos bacalhau
 A gente quer sardinha
 O homem do pau-brasil
 O homem da Paulinha
 Pelado por bacantes
 Num espetáculo
 Banquete-ê-mo-nos
 Ordem e orgia
 Na super bacanal
 Carne e carnaval
 Pelo óbvio
 Pelo incesto
 Vamos comer Caetano
 Pela frente
 Pelo verso

www.contemporaryand.com/blog/magazines/decolonial-aestheticsaesthesis-has-become-a-connector-a-cross-the-continent/. Último acesso em 30-09-2014.

Vamos comê-lo cru
 Vamos comer Caetano
 Vamos começá-lo
 Vamos comer Caetano
 Vamos revelarmo-nus

Vamos devorá-lo.¹²

Esta chamada permite-me entrar na última parte desta exposição dedicada a aquele que é um dos grandes enigmas e motivo de equívocos. No tema colonial/pós-colonial, os dois atores do problema – na equação europeia – são o senhor e o escravo, o colono e o colonizado e, sempre, o branco e o negro. Ora, o mesmo tema apresentado na América Latina tem, além deste binómio, um terceiro elemento que dá pelo nome de Índio e que, independentemente da tribo ou da nação ancestral a que nos referimos, era o nativo e foi o anfitrião à força. Qualquer dos outros dois termos – branco e negro – veio depois e no processo de colonização mediou a relação com este terceiro termo, que foi genericamente abordado através do genocídio de nações inteiras ou da sua exclusão do binómio para zonas de reserva. Ora, é este Índio o mais complexo elemento do processo de descolonização, porque a ele está associada a maior de todas as ignorâncias sobre os seus modos de saber, representar, transmitir o conhecimento e conservá-lo, ao mesmo tempo que é ele o inspirador do momento mais radical anticolonialista sul-americano: a antropofagia.

Recorremos ao maior especialista do problema deste terceiro termo, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para, de uma forma muito resumida, equacionar o problema. Para Viveiros de Castro – que viveu muitos anos com um povo tupi-guarani amazónico, os Araweté – há duas condições epistemológicas no perspectivismo ameríndio. Segundo muitos povos do continente, «o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos» (Castro, 2002: 347) e, outra ideia fundamental: «Os animais não nos vêem como humanos, mas sim como animais. Por outro lado eles não se vêem como animais, mas como nós nos vemos, isto é, como humanos» (Sztutman, 2007: 35). Estes são os princípios do perspectivismo ameríndio, que se traduzem do seguinte modo:

¹² Poema «Vamos comer Caetano», Adriana Calcanhotto, Disco *Marítimo*, 1998.

A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos. [...] Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais. (Castro, 2002: 355)

Ou seja: «O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em outros termos» (Sztutman, 2007: 11). Entramos deste modo nas epistemologias indígenas, que suspendem a relação tradicional colonizadora da memória, passado, preservação, inerte, história, narrativa, pela perspectiva ameríndia. Este perspectivismo não é o lado de lá, o outro oposto simetricamente, mas uma força vinda de um terceiro lado onde a categoria do humano é anterior à do animal e a da cultura não é oposta à natureza.

O perspectivismo é um conceito antropológico, sobretudo porque é extraído de um conceito indígena, porque é «a antropologia indígena por excelência». A antropologia baseada na ideia de que, antes de buscar uma reflexão sobre o outro, é preciso buscar a reflexão do outro e, então, experimentarmos-nos outros, sabendo que tais posições – eu e outro, sujeito e objecto, humano e não humano – são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas. (Sztutman, 2007: 14)

Aqui, as classificações e todas as taxonomias tomadas como universais, porque datadas do colonialismo, são suspensas:

«Sejamos objectivos.» Sejamos objectivos? – Não! Sejamos subjetivos, diria um xamã, ou não vamos entender nada. Bem, esses respetivos ideais epistemológicos implicam ganhos e perdas, cada um de seu lado. Há certos ganhos em subjetivar «tudo» o que nos passa à frente, como há perdas certas. Essas são escolhas culturais básicas.» (Sztutman, 2007: 41)

O mesmo autor defende, em relação ao perspectivismo indígena:

Eu diria que a minha interpretação do perspectivismo indígena é mais nietzschiana do que leibniziana. Primeiro, porque o perspectivismo indígena não conhece um ponto de vista absoluto – o ponto de vista de Deus em Leibniz – que unifique e harmonize os potencialmente infinitos pontos de vista dos existentes. Segundo, porque as diferentes perspectivas são diferentes interpre-

tações, isto é, estão essencialmente ligadas aos interesses vitais de cada espécie, são as «mentiras» favoráveis à sobrevivência e afirmação vital de cada existente. As perspectivas são forças em luta, mais que «visões de mundo», vistas ou expressões parciais de um «mundo» unificado sob um ponto de vista absoluto qualquer: Deus, a Natureza... (Sztutman, 2007: 121)

Num mundo de infinitas subjetividades humanas (Sztutman, 2007: 121), mas onde não existe uma hierarquização entre pessoas e animais, entre o passado e o presente, a multinatureza e a cultura não têm ponto de vista absoluto, nem histórico nem divino.

Nesta perspectiva ameríndia de infinitas subjetividades e em que as noções de espaço e de tempo se associam a continuidade, reversibilidade e simultaneidade, a criação do museu não só é supérflua como impossível. Em cada pessoa como em cada animal existe uma cosmogonia e uma finitude, um património e um devir em simultâneo, não existe uma ideia de progresso histórico que apele à necessidade de um museu e, embora exista uma situação de subalternidade para os índios, a sua perspectiva ameríndia escapa à noção de colonialismo de espírito. Por isto, nesta perspectiva, a existência de um museu seria paradoxal e a sua inexistência é o gesto mais radical de descolonização, até porque em muitos povos indígenas do Brasil, e em outras partes do mundo, os bens do defunto são inclusive queimados, destruídos, no funeral. A pessoa morre e tudo o que ela tem é destruído para que a memória dela – materializada em objetos de uso – não cause dor aos sobreviventes. Nestas condições, não há sequer objetos para colecionar, o que leva ainda mais longe o radicalismo da não necessidade de um museu, termo para o qual, aliás, não há palavra em língua dos indígenas.

Referências bibliográficas

- Appiah, Kwame Anthony (2010), «Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial?». Trad. Maria José Tavares, rev. Manuela Ribeiro Sanches. Disponível em http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_22-pt.pdf. Último acesso em 29-09-2014.
- Baudrillard, Jean (1977), *L'effet Beaubourg: Implosion et dissuasion*. Paris: Editions Galilée.
- Benjamin, Walter (1992), *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Manuel Alberto, Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio d'Água.
- Calcanhotto, Adriana (1998), «Vamos comer Caetano», Disco *Marítimo*.

- Castro, Eduardo Viveiros de (2002), *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac Naify.
- Classen, Constance, Howes, David (2006), «The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts», in Elizabeth Edwards et al. (orgs.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Berg Publishers, 199-223.
- Debord, Guy (1967), *La Société du spectacle*. Paris, Buchet/Chastel
- Dussel, Enrique (2005), *Europa, modernidade e eurocentrismo*. Buenos Aires: Clacso
- Fourmile, Henrietta (1987), «Museums and Aborigines: A Case Study in Contemporary Scientific Colonialism», *Praxis*, 17, 7-11.
- (1990), «Possession in Nine-Tenths of the Law – And Don't Aboriginal People Know It!», *Bulletin of the Conference of Museum Anthropologists*, 24, 57-66.
- Hoffmann, Detlef (1994), «The German Art Museum and the History of the Nation», in Daniel J. Sherman; Irit Rogoff (orgs.), *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 3-21.
- Huysen, Andreas (1995), *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge.
- Krauss, Rosalind (1990), «Revisiting The Late Capitalist Museum», *October*, 54, 3-17.
- Marrie, A. (1989), «Museums And Aborigines: A Case Study in Internal Colonialism», *Australian-Canadian Studies*, 7, 63-80.
- Mignolo, Walter (2014), «Decolonial Aesthetics/Aesthesis has become a connector across the continents», *Contemporary and*, 7th August. Disponível em <http://www.contemporaryand.com/blog/magazines/decolonial-aestheticsaesthesis-has-become-a-connector-across-the-continent/>. Último acesso em 30-09-2014.
- Moraña, Mabel et al. (orgs.) (2008), *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press.
- Retamar, Roberto Fernández (1971), *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Editorial Diogenes.
- Salvatore, Ricardo D. (2010), «The Postcolonial in Latin America and the Concept of Coloniality: A Historian's Point of View», *A Contra Corriente*, 8(1), 332-48. http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_10/misc/Salvatore_debate.pdf. Último acesso a 29-09-2014.
- Santiago, Silviano (2004), *O cosmopolitismo do pobre: Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG.
- Scherer-Warren, Ilse (2010), «Movimentos sociais e pós-colonialismo na América Latina», *Ciências Sociais Unisinos*, 46(1), 18-27.
- Sherman, Daniel J. (1994), «Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura and Commodity Fetishism», in Daniel J. Sherman; Irit Rogoff (orgs.), *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 123-43.
- Simpson, Moira G. (1996), *Making Representations: Museums*, New York: Routledge.
- Sztutman, Renato (org.) (2007), *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Tawadros, Giliane (1990), «Is the Past a Foreign Country?», *Museums Journal*, 90(9), 30-31.

Título: GEOMETRIAS DA MEMÓRIA: CONFIGURAÇÕES PÓS-COLONIAIS

Organizadores: António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro

© 2016, Edições Afrontamento e Autores

Capa: Departamento gráfico | Edições Afrontamento

Edição: Edições Afrontamento, Lda

Rua Costa Cabral, 859 – 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt/comercial@edicoesafrontamento.pt

memoirs.ces.uc.pt Centro de Estudos Sociais | Universidade de Coimbra

Colégio da Graça | Rua da Sofia, n.º 136

Apartado 3087 | 3000-995 Coimbra | Portugal

T: +351 239 855 570 | F: + 351 239 855 589 | memoirs@ces.uc.pt

ISBN: 978-972-36-1525-8

Colecção: Memoirs – Filhos de Império | 1

Depósito legal: 418142/16

N.º edição: 1746

Impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda./Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
Comercial@companhiadasartes.pt

Novembro de 2016