

MESTRADO EM MUSEOLOGIA

Europa Oxalá: uma reflexão sobre os limites e as possibilidades da decolonização dos museus

Amanda Lucilio

M

2023



Amando Lucilio

Europa Oxalá: uma reflexão sobre os limites e as possibilidades da decolonização dos museus

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Museologia, orientada pela
Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

Aos meus afetos, que, por sorte, são muitos.

Sumário

Declaração de honra	5
Agradecimentos	6
Resumo	8
Abstract.....	9
Índice de Figuras	10
Lista de abreviaturas e siglas.....	11
Introdução.....	12
1.MUSEUS, MODERNIDADE E COLONIALIDADE	15
1.1. Considerações Epistemológicas em Primeira Pessoa.....	15
1.2. Os Estudos Pós-Coloniais e o seu Paradoxo Epistémico	20
1.3. Os Estudos Subalternos e o Giro Decolonial: Uma reivindicação epistémica	23
1.4. A Produção da Razão Moderna e as suas Consequências Globais.....	24
1.5. A Modernidade como Fundamento da Racionalidade Museal	33
1.6. A Descolonização Política e as Novas Demandas Museais	44
2.HORIZONTES DECOLONIAIS NOS MUSEUS	52
2.1. Calouste Sarkis Gulbenkian: Notas sobre a Episteme de um Colecionador	52
2.2. O Museu Calouste Gulbenkian e Calouste Gulbenkian no Museu	55
2.3. Europa Oxalá: Os Limites e as Contradições de uma Exposição De[s]colonial.....	61
2.4. Imaginar um Museu Decolonial: A Transmodernidade como Vetor do Pensamento Museológico.....	85
Considerações Finais	89
Referências Bibliográficas	92

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Na generalidade, a formatação desta dissertação seguiu o *template* facultado pela FLUP, mas para as referências bibliográficas e citações foi utilizada a norma APA 7th. Todas as citações foram traduzidas pela autora, salvo quando aparecem em idioma original.

Porto, 15/09/2023

Amanda Lucilio Oliveira

Agradecimentos

À minha mãe, Sônia Regina Lucilio, com quem tive a oportunidade de compartilhar as mais ricas inquietações sobre o mundo. Conversas que, seguramente, conformaram em mim um inconformismo necessário e propulsor desta dissertação. Minha maior incentivadora nas dificuldades tangíveis e intangíveis da vida e, particularmente, da experiência do mestrado.

À minha querida orientadora, Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento, que me olhou com singularidade, considerou os meus contextos e me permitiu uma experiência acadêmica gentil, de confiança e incentivo.

À Juliana Silveira e Louise Palma, pelos apontamentos preciosos e pelo olhar atento que lapidaram esta dissertação.

É um privilégio ter a oportunidade de escolher não mencionar individualmente os meus amigos, por serem muitos! Amigos que, pacientemente, leram os meus textos, fomentaram as discussões, acrescentaram ideias, corrigiram desvios e, em hipótese alguma, duvidaram da minha capacidade de concluir este projeto. Contudo, não me abstenho de mencionar especialmente as amigas Flávia Fernandes e Laura Pinheiro, com quem compartilhei este Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Elas, pela experiência compartilhada da imigração, compreendem de maneira particular as alegrias e os conflitos desta vivência acadêmica.

Agradeço também aos colegas, amigos e professores do curso de graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Foi necessário um tempo de maturação para compreender as provocações epistêmicas às quais fui submetida nesta universidade.

Também ao Coletivo 7, do qual participei com mais seis fortes e distintas mulheres, formado no âmbito da disciplina de Arte Contemporânea, desta mesma universidade. Todos os benefícios criativos do convívio com elas não caberiam neste recorte, mas foram especialmente importantes no interesse por esta categoria artística.

Por fim, serei eternamente grata à minha família, por tudo e por sempre. Aos ancestrais em vida e aos de outro plano, que me orientaram de muitas maneiras até chegar aqui. Muito obrigada, Axé!

Resumo

Esta dissertação se enuncia como uma contribuição para a discussão da decolonização dos museus. Considera que os museus modernos foram concebidos por uma racionalidade específica que, conforme o paradigma decolonial, remonta sua origem séculos antes, no período de conquista colonial ibérica da América, no século XV. Sob esse ponto de vista, o marco temporal aqui estabelecido seria a condição para a sedimentação de bases histórica, política e cultural de uma matriz colonial de poder, que universalizou essa racionalidade específica, representando para os museus uma dificuldade prática em incorporar outras formas de racionalidade e, consequentemente, de se decolonizar. Apresenta, assim, um panorama histórico do Grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade e desenvolve os conceitos centrais para este “programa de investigação” (Escobar, 2003), de Encobrimento do Outro e Mito da Modernidade, do filósofo porto-riquenho Enrique Dussel (1993), e de Colonialidade, do sociólogo Aníbal Quijano (2005a), aplicados ao contexto museal. Através da discussão dos debates pós-coloniais, descoloniais e decoloniais na Europa, e de uma reflexão prática sobre a exposição Europa Oxalá, pondera sobre os limites e as possibilidades da decolonização dos museus. A exposição foi apresentada no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa, no período de 3 de março a 30 de maio de 2022, no âmbito da Temporada Portugal-França 2022, e foi concebida por uma curadoria partilhada entre António Pinto Ribeiro, Katia Kameli e Aimé Mpane. De caráter itinerante, esteve anteriormente no Museu das Civilizações Europeias e Mediterrâneas, em Marselha (2021-2022), e posteriormente no Museu Real da África Central, em Tervuren (2022-2023). O projeto expositivo soma também a colaboração do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, particularmente no domínio do Projeto MEMOIRS e do conceito de pós-memória, desenvolvido no âmbito do referido projeto.

Palavras-chave: [Museu, Modernidade, Descolonização, Decolonialidade]

Abstract

This dissertation presents itself as a contribution to the discussion of decolonizing museums. It argues that modern museums were shaped by a specific rationale that, according to the decolonial paradigm, traces its origins back centuries to the Iberian colonial conquest of the Americas in the 15th century. From this perspective, the established timeframe becomes the condition for the sedimentation of historical, political, and cultural foundations of a colonial power matrix that universalized this specific rationale. This posed a practical challenge for museums to incorporate other forms of reasoning and, consequently, to decolonize themselves. The dissertation provides a historical overview of the Modernity/Coloniality/Decoloniality Group and develops central concepts for this "research program," such as the Concealment of the Other and the Myth of Modernity by the Puerto Rican philosopher Enrique Dussel (1993) and Coloniality by the sociologist Aníbal Quijano (2005), applied to the museum context. Through discussions of post-colonial, decolonial debates in Europe and practical reflection on the Europa Oxalá Exhibition, it aims to promote reflection on the limits and possibilities of decolonizing museums. The Europa Oxalá Exhibition was presented at the Calouste Gulbenkian Museum in Lisbon from March 3 to May 30, 2022, as part of the Portugal-France 2022 Season. It was curated collaboratively by António Pinto Ribeiro, Katia Kameli, and Aimé Mpane and has been an itinerant project, previously shown at the Museum of European and Mediterranean Civilizations in Marseille (2021-2022) and subsequently at the Royal Museum for Central Africa in Tervuren (2022-2023). The exhibition project also benefited from collaboration with the Center for Social Studies at the University of Coimbra, particularly in the realm of the MEMOIRS Project and the concept of post-memory developed within that project.

Key-words: [Museum, Modernity, Decolonization, Decoloniality]

Índice de Figuras

FIGURA 1 - EXPOSIÇÃO “EUROPA OXALÁ”, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, LISBOA.....	62
FIGURA 2 - DADA (2018)	64
FIGURA 3 - SANS TITRE (2018)	65
FIGURA 4 - SOUVENIR (2009)	66
FIGURA 5 - AFRO DESCENDENTE (2020)	67
FIGURA 6 - NGUNDA (2018-2020).....	69
FIGURA 7 - TROU DE MÉMOIRE (2018).....	70

Lista de abreviaturas e siglas

AFRICAMUSEUM	MUSEU REAL DA ÁFRICA CENTRAL
CES	CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS
C.S. GULBENKIAN	CALOUSTE SARKIS GULBENKIAN
GLES	GRUPO LATINO-AMERICANO DOS ESTUDOS SUBALTERNOS
ERC	CONSELHO EUROPEU DE INVESTIGAÇÃO
ICOM	CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS
ILA	INTERNACIONAL LAW ASSOCIATION
MCD	MODERNIDADE/COLONIALIDADE/DECOLONIALIDADE
MUCEM.....	MUSEU DAS CIVILIZAÇÕES EUROPEIAS E MEDITERRÂNEAS
UNESCO.....	ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA

Introdução

Avolumado pela quase completa emancipação política das ex-colónias, na segunda metade do século XX, os debates decoloniais adentraram os museus de forma persistente e aparentemente irrevogável. Dos desafios colocados pelas reivindicações decoloniais, emerge uma questão central: quais são os limites e as possibilidades da decolonização para os museus?

Esta dissertação está estruturada a partir desta questão e tem como recorte a problematização da racionalidade museal. Dividida em duas partes, o primeiro capítulo abrange a base conceitual do estudo, cujo principal aporte teórico está assente na perspectiva decolonial da Modernidade, elaborada pelo Grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD), que emerge do Giro Decolonial e que foi considerado por Arturo Escobar como um “programa de investigação” (Escobar, 2003).

Como problematização teórica central, pontua-se que a racionalidade moderna, que se constituiu a partir de 1492 com a conquista da América, é parte fundamental da constituição dos museus e, portanto, é propagada no ambiente museal. Esta situação tem se revelado um obstáculo para os projetos de decolonização dos museus, uma vez que a colonialidade do conhecimento propicia uma hierarquização da racionalidade moderna eurocêntrica, em detrimento de outras formas de racionalidade.

Para sustentar tal afirmação, recorre-se aos conceitos de encobrimento do Outro e do Mito da Modernidade, do filósofo porto-riquenho Enrique Dussel (1993), e ao conceito de Colonialidade, do sociólogo Aníbal Quijano (2005a). Segundo Dussel, o processo da conquista ibérica da América outorgou ao continente europeu as condições necessárias para constituir uma alteridade na qual se autodeclara como centro e torna periférica as populações não europeias. De acordo com este autor, esse é o princípio da razão moderna europeia, que se fundamenta a partir de sua condição inédita de centralidade e do encobrimento do Outro. A atitude de encobrir o Outro com quem se depara na América representou, para o europeu, por um lado, uma certa inaptidão em lidar com o que não compreendia e, por outro, as condições necessárias para se colocar

no centro de uma narrativa em que o diferente foi interpretado e colonizado com base nos termos e argumentos europeus. Esta é a crítica ao mito da modernidade.

Por sua vez, Quijano (2005a) afirma que o processo histórico da conquista da América vai constituir um novo padrão de poder com vocação mundial, alicerçado em dois processos históricos, simultâneos e articulados: a ideia de raça, concedida para legitimar as relações de dominação impostas pela conquista, e a racialização e articulação de formas simultâneas de trabalho em torno da relação capital-salário e do mercado mundial. Resumidamente, este é o contexto que vai viabilizar a emergência de um padrão de poder mundial e naturalizado que Quijano (2005a) denomina "colonialidade do poder".

Sob o argumento de que a colonialidade do poder sustenta outras formas de colonialidade, dentre elas a do conhecimento, argumenta-se que essa forma de colonialidade tem representado alguns obstáculos na teorização da decolonização, que aqui se associa aos estudos pós-coloniais. Sem considerar a fase inicial da Modernidade na América, esses estudos têm formulado suas questões, que são legítimas, a partir mais de um sintoma do que da causa. A principal consequência é que, no geral, essas teorizações têm partido de uma visão de mundo naturalizada e não problematizada enquanto estrutura de poder. Um paradoxo que frequentemente aparece nos debates decoloniais, especialmente na Europa, mas não apenas nela.

Com base no paradigma *outro* da opção decolonial, um paradigma que não se pretende um novo paradigma teórico acadêmico (Restrepo & Rojas, 2010, p. 22), mas um *outro* paradigma, no sentido de uma concepção fronteiriça, elaborada a partir da diferença colonial (Mignolo, 2003), analisa-se de forma generalizada algumas formas de expressão da colonialidade dentro dos museus, como forma de pontuar a sua persistência. O objetivo foi demonstrar como a agência da colonialidade dentro dos museus cria obstáculos para as intenções decoloniais.

No segundo capítulo, a reflexão é direcionada à exposição Europa Oxalá, apresentada no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa, no período de 3 de março a 30 de maio de 2022. Por meio de um levantamento bibliográfico sobre a constituição do

Museu e sobre aspetos da vida do colecionador Calouste Sarkis Gulbenkian, procura-se identificar de que modo a instituição, que recebeu esta exposição de proposições decolonizadoras, rompe ou corrobora com o paradigma moderno/colonial. Em seguida, parte-se para a análise discursiva da exposição, que é baseada especialmente na produção académica elaborada pelo projeto MEMOIRS – Filhos do Império e Pós-Memórias Europeias, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES). A escolha deveu-se ao facto de o conceito central que norteia a exposição ser também o conceito que orienta o projeto. A escolha concetual não é causal e reflete uma direção curatorial que passa por António Pinto Ribeiro, um dos curadores da exposição e membro do projeto académico.

Por fim, apresenta-se o conceito de Transmodernidade, de Enrique Dussel (1993), como uma opção de abordagem decolonial. Sem negar os contributos da modernidade, a Transmodernidade surge não em paridade às críticas à razão universalista ou à pós-modernidade, mas como uma articulação dessas abordagens e também um modo de as transcender. Desta forma, esta dissertação pretende promover uma reflexão sobre os limites e as possibilidades de um museu decolonial, além de estabelecer uma perspetiva crítica que contribua para o desenvolvimento de estratégias assertivas, que possam explorar na sua totalidade a capacidade decolonial do museu, minimizando os riscos de uma neocolonização de seus conteúdos.

1. MUSEUS, MODERNIDADE E COLONIALIDADE

1.1. Considerações Epistemológicas em Primeira Pessoa

Segundo a filosofia cartesiana, amplamente utilizada nos estudos eurocêntricos, a partir de uma separação ontológica entre mente e corpo e de uma atitude solipsista questionadora, seria possível promover um conhecimento neutralizado e de alcance universal. Atitude esta que Santiago Castro-Gómez (2005) chamou de *hybris do ponto zero*.

Com isto me refiro ao imaginário segundo o qual, um observador estaria na capacidade de adotar uma mirada soberana sobre o mundo, cujo poder se radicalizaria precisamente no facto de que não poderia ser visto nem representado. Os habitantes do ponto zero (cientistas e filósofos ilustrados) estão convencidos de que podem adquirir um ponto de vista sobre o qual não é possível adotar nenhum ponto de vista. Esta pretensão, que lembra a imagem teológica de Deus *absconditus* (que observa sem ser observado), mas também do panóptico foucaultiano, exemplifica com clareza a *hybris* do pensamento ilustrado. (p. 18)

De acordo com o filósofo Enrique Dussel (1993), a produção da razão moderna pela qual se elevará o método cartesiano e o Iluminismo, consolidou-se universalmente sob a supressão de uma pluralidade de conhecimentos. Nessa perspectiva, assumir uma produção de conhecimento descorporizada, capaz de alcançar proposições universais, parece contraditório para uma dissertação que objetiva contribuir para o engajamento decolonial. Assim, como uma alternativa ao “penso, logo existo” cartesiano, que se anuncia a partir da *hybris* do ponto zero, de Castro-Gómez (2005), inspiro-me na enunciação utilizada por Walter Dignolo, cujo lócus parte da expressão “sou de onde penso” (Maldonado-Torres, 2007, p. 194). Situo e corporifico esta investigação a partir do lócus da diferença colonial, no corpo de uma mulher latina e imigrante.

O posicionamento ampara também a escolha do tema na medida em que a experiência de visita aos museus europeus causou-me profundo desconforto. Esta, contudo, não é uma reivindicação de uma só voz. E é na força da sua pluralidade e na densidade que ecoa dos corpos colonizados e daqueles que lutam por uma vida digna em sua plenitude social, que fundamento uma das justificativas desta investigação. Além disso, o recorte da decolonização se justifica à medida que o modelo capitalista de desenvolvimento global, celebrado pela modernidade e sob o qual muitas das críticas decoloniais se assentam, tem levado o planeta a uma situação de esgotamento alarmante. Um esgotamento que evoca a responsabilidade social dos museus em encontrar soluções alternativas para a sociedade. Entende-se que este só será um caminho possível quando outras formas de racionalidade puderem ser debatidas em regime de horizontalidade, por meio da decolonização do mundo e, consequentemente, das suas instituições.

As ideias de civilização e progresso foram sustentáculos fundamentais para a consolidação da estrutura capitalista/colonial/moderna, em escala global. Nessa tríade estrutural, os conceitos de capital e colonial foram obscurecidos e a modernidade surgiu sedutora. Para o sociólogo Immanuel Wallerstein (1999), o capitalismo nunca foi apresentado como tal e esteve sempre obscurecido pelas promessas da sua aceção como uma forma de evitar explicações sobre os seus objetivos paradoxalmente cruéis de produção infinita de riqueza material num planeta finito. A associação entre capitalismo e colonialismo se torna ainda mais problemática na concepção do sociólogo Aníbal Quijano (2005a). Para este autor, a origem do capitalismo globalizado remonta à conquista e à dominação europeia da América no final do século XV. A exploração de todas as formas de trabalho, fundamentadas por uma forjada classificação racial/étnica da população e orientada para a expansão de capital no Norte, teria sido um dos eixos fundamentais da sua consolidação universal. "Assim, progresso = desenvolvimento = capitalismo cuja persistência no tempo depende da prevalência do 'direito do mais forte' legitimado pela dicotomia superior-inferior que, sob o critério de raça, ontem nos classificou como civilizados-primitivos e, hoje, nos hierarquiza em desenvolvidos-subdesenvolvidos" (Silva, 2014, p. 3).

As dicotomias mencionadas por Silva (2014) não se afastam do cotidiano do museu. Um estudo realizado em 2018 pela Fundação Andrew W. Mellon, em parceria com outras instituições, sobre os trabalhadores de museus americanos revelou, entre outros dados, que apenas 12% dos altos cargos nos museus são ocupados por pessoas negras. Além disso, 73% dos funcionários em cargos intelectuais são brancos. Embora não haja um estudo correspondente recente para a Europa, o artigo “Diversidade é política, mas o diretor é sempre branco – Pesquise a diversidade do museu”, referente aos museus holandeses, apresentou dados de 21 museus nos quais. Destes, apenas 6 dos 231 funcionários em instâncias decisórias nessas instituições possuíam “antecedentes migratórios não ocidentais”. Esta realidade ilustra a persistência de uma soberania da figura do homem moderno heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista/europeu. Sem a presença expressiva de outros sujeitos políticos em cargos equiparáveis, os museus tendem a contribuir para a uniformidade de um modo de vida – o promovido pela modernidade ocidental. A manutenção desta uniformidade impede a emergência de outras cosmovisões na instituição, bem como a possibilidade de, por meio delas, encontrar soluções mais sustentáveis e alinhadas com os desafios sociais, económicos, políticos e ambientais atuais, que o paradigma da modernidade ocidental não tem sido capaz de suprir (Santos, 2002).

Frente ao exposto, notadamente a partir de uma viragem epistemológica que ocorreu no final do século XX, os museus incorporaram o debate e o refletiram em ações que ora recorriam às políticas de identidade e representatividade, ora promoviam a categoria Sul (Coclote, 2019). Especialmente no âmbito europeu, o aporte teórico pós-colonial foi central para o debate e destacou autores como Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak e Homi Bhabha. Entretanto, como apontou Brenda Coclote (2019) no seu texto “Nós prometemos descolonizar os museus”, que sintetiza a problemática aqui centrada, tais iniciativas não parecem ser suficientes para promover uma mudança estrutural no campo museológico.

A presente dissertação parte do pressuposto de que, embora os museus tenham assimilado o debate decolonial nas suas agendas, promovem-no essencialmente a partir

de conceitos eurocentrados de inclusão, participação, representatividade, democracia, entre outros, que enfraquecem a capacidade disruptiva das reivindicações decoloniais e em pouco, ou nada, modificam as estruturas do museu colonial/moderno. Complementarmente, outro pressuposto assumido é que não é possível decolonizar na totalidade o museu, sem a dissolução da sua própria racionalidade colonial/moderna, uma vez que essa racionalidade permeia toda a estrutura epistemológica da instituição, convertendo as ações decoloniais em ações verticalizadas.

Segundo Dulci e Malheiros (2021), as justificativas decoloniais devem “partir das necessidades que se apresentam, pois não se trata de uma ciência que busca a ‘verdade’, mas que transforma a realidade e também se transforma” (p. 174). Sem a pretensão de alcançar respostas simplistas, o objetivo desta investigação é promover uma reflexão sobre os limites e as possibilidades de um museu decolonial. Além disso, pretende-se estabelecer uma perspectiva crítica que contribua para o desenvolvimento de estratégias assertivas que possam explorar ao máximo a capacidade decolonial do museu, minimizando os riscos de uma neocolonização dos conteúdos museológicos. Indiretamente, a investigação também contribui para a problematização dos estudos museológicos, revelando a demanda por uma Museologia com maior diversidade epistémica, que aceite melhor outras racionalidades.

Para Mignolo (2008), o processo de decolonização começa por uma decolonização epistémica. Isso implica uma disposição para aprender a desaprender e, em seguida, reaprender. Com base na convocação do autor, esta investigação será conduzida a partir do paradigma *outro*, como denominado pelo pensamento decolonial. O paradigma *outro* não pretende estabelecer-se como um novo paradigma teórico, mas sim questionar os critérios epistémicos da produção do conhecimento académico, articulados ao eurocentrismo e a modernidade (Restrepo & Rojas, 2010, p. 20). Inserir perspectivas elaboradas por esse paradigma é promover uma intersecção entre as linhas cartográficas "abissais" mencionadas por Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 1), que demarcaram os chamados Velho e Novo Mundo na era colonial e que persistem de formas diversas, como no apagamento dos conhecimentos produzidos fora da

abissalidade eurocêntrica. É, também, enriquecer o debate, reorientando os termos da conversação, numa atitude de desobediência epistémica (Mignolo, 2008).

Assim será feito para esta dissertação, especialmente através da relevância concetual do binómio Modernidade/Colonialidade. Ao realizar o levantamento bibliográfico para o presente trabalho, identificou-se que grande parte do debate estabelecido no âmbito dos estudos pós-coloniais e descoloniais promove as suas reflexões a partir de um sintoma, geralmente associado a uma crítica hegemónica do discurso e à representação do Outro. Como uma alternativa à lacuna de uma análise orientada para a causa, toma-se como base alguns conceitos elaborados desde uma perspetiva de inerência entre Modernidade/Colonialidade, desenvolvidos a partir de uma atitude inquisitiva às narrativas já estabelecidas. Defendida como uma ferramenta de decolonização das Ciências Sociais, a perspetiva da Modernidade/Colonialidade permite analisar e compreender o modo como se conformou o sistema-mundo moderno/colonial e de que maneira esse sistema alcançou uma hegemonia universal. Além disso, tal perspetiva revela a diferença colonial omitida nesse processo e dá luz a outras histórias, conhecimentos, subjetividades e formas de vida que desafiam essa hegemonia (Walsh, 2007, p. 104).

É importante mencionar que esta é uma perspetiva elaborada a partir dos processos de colonização da América e que não se pretende universal, mas que sustenta, na sua origem, processos que reverberam também na história da colonização de África e da Ásia. Assim, o conceito suporta parcialmente uma análise crítica para a situação atual das ex-colónias (Quijano, 2014, pp. 786-789) e para as antigas metrópoles, mas requer complementos para outros tipos de análises. De modo geral, compreender a colonialidade historicamente permite não apenas identificar a persistência de estruturas coloniais na atualidade, já amplamente abordadas pelos estudos pós-coloniais, mas revelar a intrínseca relação entre modernidade e experiência colonial. A compreensão dos contextos diferenciados de colonização resgata as singularidades do mundo. Ao descomprimir a história do colonialismo, emergem particularidades que podem ser decisivas para uma efetiva decolonização dos museus.

1.2. Os Estudos Pós-Coloniais e o seu Paradoxo Epistémico

A dificuldade europeia em manter o seu poder direto sobre as suas colónias asiáticas e africanas após a Segunda Guerra Mundial, juntamente com a reorientação na estrutura de poder a favor dos Estados Unidos, corroboraram para um forte movimento de emancipação das colónias. Essa nova configuração histórico-política deu origem a um movimento crítico-reflexivo sobre as relações coloniais, denominado pós-colonial. A partir de 1990, o termo começou a ser aplicado para representar perspectivas críticas ou resistentes ao colonialismo, ou às atitudes coloniais (Young, 2022, p. 15).

Enquanto movimento teórico, a teoria pós-colonial não se constituiu de forma homogénea e unificada. Sua genealogia inicial está associada a ativistas e filósofos anticoloniais como Frantz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Édouard Glissant e Amílcar Cabral. A partir da perspectiva do oprimido, esses intelectuais desempenharam um papel fundamental na formação de uma consciência anticolonialista e na conformação de um modelo de discurso dissidente, enquanto discurso da diferença, formulado no seio da relação colonial (Ribeiro, 2010, p. 114).

Assim, António Sousa Ribeiro (2010, p. 114) aponta que a matriz dominante da teoria tem inspiração anglo-saxónica. Essa matriz tem como característica fundamental um volume relevante de produções elaboradas por teóricos em situação diaspórica, provindos de países periféricos ou semiperiféricos, e com posições influentes nos departamentos de estudos literários e culturais de renomadas universidades nos Estados Unidos. Entre os teóricos mais influentes nesse contexto, destacam-se Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak e Homi Bhabha, considerados expoentes da crítica literária pós-colonial (Neves, 2009, p. 236).

Embora não tenha uma matriz unificada, a base da produção teórica pós-colonial relaciona-se com os pressupostos pós-estruturalista e desconstrutivista, assim como com a pós-modernidade. Concentra-se nas propriedades do discurso social, no descentramento dos sujeitos e das narrativas, na desconstrução dos essencialismos e na crítica epistemológica à modernidade. Fundamenta-se na relação antagónica entre

colonizador e colonizado para combater os resíduos sociais, culturais e políticos das atitudes ou práticas institucionais que persistem no presente – especialmente aquelas que exibem suposições racistas, xenófobos e sexistas. No esforço de alterar o lócus de enunciação, os seus pensadores optaram pelo colonizado, o "subalterno" ou "oprimido", promovendo uma importante mudança de paradigma nas Ciências Sociais e no compromisso pela superação das relações de poder.

O contributo pós-colonial representou, assim, uma das bases teóricas mais importantes na formulação de projetos comprometidos com a superação colonial. Ainda assim, parece não ter dado conta de respaldar todas as complexidades e contradições envolvidas num processo de decolonização, ao passo que a demanda por outros estudos se mantém. Sob os termos da Sociologia, com base principalmente nos trabalhos de Homi Bhabha, o sociólogo Gregor McLennan avaliou os impactos da reflexão pós-colonial sobre a produção teórica no campo das Ciências Sociais e identificou três pontos que merecem atenção:

Em primeiro lugar, deslegitimam uma certa sociologia do subdesenvolvimento, mostrando que ela insiste, ainda, na representação de um “outro” inferior e carente de civilização. Em segundo, atingem a sociologia multiculturalista ou pluralista, quando mostram que a ideia de um espaço imparcial de representação de diferenças culturais pré-existentes é implausível. Em terceiro, recaem sobre o conjunto de disciplinas das ciências sociais vinculadas ao estilo de teorização generalizante, inadequado para captar a dinâmica social (conforme citado em Costa, 2006, p. 129)

De certo modo, os apontamentos feitos por McLennan elucidam o paradoxo da teoria pós-colonial. Ao mesmo tempo em que a referida teoria se esforça para encontrar referências epistemológicas críticas às concepções dominantes de modernidade (Costa, 2006, p. 117), o faz por meio de uma racionalidade produzida para sustentar a própria hegemonia do conhecimento que combate. Algo semelhante acontece em alguns projetos decoloniais.

A partir do legado histórico, político e cultural do colonialismo na América, desenvolveu-se uma estrutura de poder que, no âmbito da produção de conhecimento, estabeleceu uma relação de dominação e dependência entre Norte e Sul, respetivamente, manifestada por meio da colonialidade do conhecimento. Essa estrutura de produção de conhecimento orientada eurocentricamente, que retroalimenta os seus próprios paradigmas, além de obstruir a assimilação de conhecimentos produzidos na exterioridade colonial, estabelece limites restritivos à agência para conhecimentos potencialmente disruptivos à sua estrutura. Isso não significa, contudo, que o conhecimento produzido por meio desta estrutura deva ser desprezado. Como afirmado por Mignolo (2005), "os estudos pós-coloniais não serão um fim em si mesmos, mas sim, o meio e uma forma particular na academia de conjunção de diferentes projetos de decolonização do conhecimento e de libertação do Ser" (p. 51).

Numa análise orientada para a decolonização do conceito de capitalismo global, Ramón Grosfoguel (2006) observa que a forma como o termo tem sido concetualizado, tanto por meio dos paradigmas da economia política quanto por meio dos estudos culturais, não tem sido suficiente para abarcar as suas complexidades. Para o autor, um dos motivos desse reducionismo concetual está na abordagem dicotômica das análises:

Enquanto as críticas pós-coloniais enfatizam a agência, a perspectiva do sistema-mundo centra-se nas estruturas. [...] No entanto, os dois campos permanecem geralmente divididos sobre as oposições binárias de cultura versus economia e agência versus estrutura. Isto é, em parte, uma herança das “duas culturas” do conhecimento ocidental, que dividem as ciências das humanidades, com base no dualismo cartesiano da mente versus matéria. (Grosfoguel, 2006, p. 31)

Assim, a ênfase na agência dos estudos pós-coloniais de que falou Grosfoguel (2006), e que no presente trabalho é associada a um sintoma, pode e deve ser complementada por um estudo da estrutura – ou, metaforicamente, da causa – que será respaldada especialmente pelo referencial teórico elaborado pelo giro decolonial.

1.3. Os Estudos Subalternos e o Giro Decolonial: Uma reivindicação epistémica

Na década de 1970, formou-se no sul asiático o Grupo de Estudos Subalternos, sob a liderança do historiador indiano Ranajit Guha. O principal projeto do grupo centrava-se em analisar criticamente a historiografia colonial da Índia, elaborada por ocidentais europeus, desde a perspectiva do subalterno (Grosfoguel, 2008, p. 116). Segundo Ballestrin (2013), o termo *subalterno* foi tomado de empréstimo de Antonio Gramsci para definir “uma classe ou grupo desagregado e episódico com tendência histórica a uma unificação sempre provisória pela obliteração das classes dominantes” (pp. 92-93). Sua produção foi influenciada, especialmente no início, por Gramsci e, posteriormente, pelo pós-estruturalismo (Mallon, 2001). Apenas anos mais tarde, em 1992, a América Latina seria inserida no debate pós-colonial através da constituição do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos (GLES).

Assumidamente inspirado pelo Grupo de Estudos Subalternos Sul Asiático, o projeto do GLES incorporou muitas das temáticas abordadas pelo historiador indiano Ranajit Guha, reorientando-as para uma reconstrução histórica da América Latina. Além da necessidade de uma análise voltada para a sua própria geografia, havia também a necessidade de um enfoque analítico que priorizasse categorias de ordem política, tais como “classe”, “nação” ou “género”. Havia uma preocupação com as generalizações e a cooptação mediática destes estudos. Nesse contexto, a produção do GLES surgiu como uma alternativa à produção elaborada pelos Estudos Culturais, nos quais se observava a componente política subsumida “[...] por categorias meramente descritivas como a de 'hibridismo', ou sepultadas sob uma celebração apressada da incidência dos media e das novas tecnologias no imaginário coletivo” (Castro-Gómez & Mendieta, 1998, p. 16). Assim, os estudos decoloniais e os estudos subalternos originaram-se a partir da ferida colonial, enquanto os estudos pós-coloniais emergiram de um impulso da academia ocidental, consequentemente orientado pelo giro das produções académicas (Mignolo, 2005, p. 49).

A crítica ao aporte teórico destes estudos, considerados essencialmente eurocêntricos e “imperialistas” (Mignolo, 1988), foi fundamental para o debate. Produzir o conhecimento a partir da perspectiva do subalterno era importante, mas parecia não ser suficiente para produzir novas epistemologias, uma vez que esse conhecimento estava circunscrito à base epistêmica eurocêntrica. Em 1998, o grupo latino foi desagregado devido a divergências teóricas relacionadas à incapacidade de romper com a episteme não apenas centrada no Norte, mas orientada para os estudos do Sul Asiáticos (Ballestrin, 2013, p. 96) e, portanto, incongruentes com a realidade latino-americana. Assim, o Grupo Modernidade/Colonialidade (MDC) foi sendo paulatinamente estruturado por meio de vários seminários, diálogos paralelos e publicações, sob a reivindicação de uma produção epistêmica *des-norteada* e geopoliticamente situada. O filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado denominou esse movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico à lógica da modernidade/colonialidade como “Giro Decolonial” (Ballestrin, 2013).

1.4. A Produção da Razão Moderna e as suas Consequências Globais

Na perspectiva desta dissertação a modernidade não está restrita a um fenómeno intraeuropeu. Isto porque os seus princípios básicos não apenas encontram origem no seu período embrionário durante a conquista da América, mas surgem numa relação de dependência do encontro do europeu com o Outro para se fundamentar. A perspectiva de uma periferia inventada, que legitima uma Europa central, é amplamente explorada pelos estudos decoloniais. Aqui, foca-se especialmente nos conceitos de Encobrimento do Outro e do Mito da Modernidade, elaborados pelo filósofo Enrique Dussel (1993), e da Colonialidade, elaborado pelo sociólogo Aníbal Quijano (2005a), com o fim de investigar como a origem de alguns dos principais postulados, que, no ápice da modernidade ocidental, serão condicionantes para a formação dos museus modernos.

Antes da experiência do descobrimento do continente americano no século XV, o continente europeu ocupava uma posição periférica no contexto euro-afro-asiático,

com uma posição secundária em relação às culturas asiáticas e africanas (Dussel, 2005). O encontro com a América proporcionou uma experiência de confronto com o desconhecido – inicialmente associada à Ásia, a América foi posteriormente percebida como a quarta parte do mundo. Frente ao desconhecido, a Europa designa-o como Outro e situa-o perifericamente, para, então, reconhecer a sua própria identidade como centro. Nas palavras de Dussel (1993):

1492, segundo nossa tese central, é a data do “nascimento” da Modernidade [...]. Mas “nasceu” quando a Europa pôde se confrontar com o seu “Outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pôde se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria Modernidade. De qualquer maneira, esse Outro não foi “descoberto” como Outro, mas foi “en-coberto” como o “si-mesmo” que a Europa já era desde sempre. (p. 8)

Esta ótica histórica revela como a experiência da América gerou para a Europa as condições para a colonização de uma alteridade que restaurasse a imagem de si mesma. Um argumento sob o qual a Europa não pode ser compreendida se não for pela negação do Outro (Vázquez, 2018, p. 52). Desse modo, o conceito *Europa* foi uma construção ideológica possibilitada pela inversão de posição no contexto histórico mundial, na qual, a partir do encontro com o não europeu do continente americano, adquiriu uma centralidade inédita. A crença na superioridade racional, tecnológica e bélica constituiu ao homem europeu o *ego cogito*, um ego baseado na conquista, que justificará e enobrecerá o ato colonial:

A Europa tornou as outras culturas, mundos, pessoas em objeto: lançado (-jacere) diante (ob-) de seus olhos. O “coberto” foi “des-coberto”: ego cogito cogitatum, europeizado, mas imediatamente ‘en-coberto’ como Outro. O outro constituído como o Si-mesmo. O ego moderno “nasce” nesta autoconstituição perante as outras regiões dominadas. (Dussel, 1993, p. 36)

O ego moderno ou razão moderna que aqui se estabelece fundamenta-se numa série de premissas civilizatórias, elaboradas com base numa referência de humanidade

e progresso, que vão nortear a racionalidade operante na conquista da América. O processo de colonização da América será, então, a primeira manifestação da modernidade por meio do qual o europeu se impõe sistematicamente sobre a população que encontra. Além do contexto guerreiro e desbravador, fundamenta-se uma intenção de domesticação, modificação e universalização do modo de vida do colonizado, por intermédio do ato colonizador. Tudo isso através de uma “práxis erótica, pedagógica, cultural, política, econômica, [...] do domínio dos corpos pelo machismo sexual, da cultura, de tipos de trabalho, de instituições criadas por uma nova burocracia política, etc.” (Dussel, 1993, p. 50).

Se, por um lado, a modernidade tem no seu núcleo racional a ideia de saída da humanidade de um estado de imaturidade regional e provinciano para um estado equivalente ao europeu, por outro lado, a mesma modernidade é imputada de um conteúdo irracional e justificador da violência implícita na ideia de modernização. Como analisou Dussel (1993), a modernidade, numa perspectiva centro versus periferia, sustenta-se nos seguintes fundamentos: a) A civilização moderna vê-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica); b) Como uma exigência moral, é necessário desenvolver os mais primitivos; c) O caminho do desenvolvimento é único e linear e corresponde ao caminho seguido pela Europa – o que Dussel denominou como *falácia do desenvolvimento*; d) Ao opor-se ao processo civilizador, a práxis moderna justificaria em último caso a violência em nome de qualquer obstáculo à modernização; e) Os não modernos seriam culpados por sua condição de barbárie; f) Os sacrifícios e sofrimentos a que os bárbaros são submetidos são inevitáveis.

Consequentemente, a imposição da história europeia como referencial de uma modernidade a ser alcançada estabelece como norma um modo de viver europeu: racional, correto e cristão. Define-se, assim, o ego moderno descobridor, conquistador e violento, colonizador da alteridade constitutiva da própria modernidade (Dussel, 1993). Mais de um século depois, esse ego será teorizado inicialmente por Descartes em seu *Discurso do método* (1636) e posteriormente por outros autores, sob o conceito de

razão moderna, amputada da sua inerente violência e celebrada universalmente pela ideologia iluminista.

Se, por um lado, Dussel concentrou a sua análise no processo de formação da razão moderna que justificou a prática colonial, por outro, Quijano (2005a) concentrou-se em analisar os processos históricos que surgiram a partir da conquista América. De acordo com este autor, as relações de dominação e as suas violências implicadas não nasceram com esta conquista, mas foram legitimadas pelo argumento elaborado pela razão moderna de superioridade racial. E é neste argumento que reside o seu ineditismo histórico. Tal argumento constrói-se na ideia de que a raça constitui a base sobre a qual se fundamenta o padrão de dominação entre colonizadores e colonizados, numa dinâmica que vai estabelecer uma nova relação de poder racializada. Nesse sentido, a categoria *raça* será fundamental na experiência colonial e constituirá hierarquias inicialmente coloniais e posteriormente replicadas pela colonialidade nas categorias sociais da atualidade. Como elaborou o autor Edgard Lander (2005):

A conquista ibérica do continente americano é o momento inaugural dos dois processos que articuladamente conformam a história posterior: a modernidade e a organização colonial do mundo. Com o início do colonialismo na América inicia-se não apenas a organização colonial do mundo, mas – simultaneamente – a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginário (Quijano, 1992, p. 10). (p. 9)

A partir dessa perspetiva, segundo o autor Aníbal Quijano (2005a, p. 107), com a dominação da América, constitui-se um novo padrão de poder com vocação mundial. É precisamente sob esse padrão de poder que se configura o que denominou de *primeira id-entidade da modernidade*. Ainda de acordo com o autor, dois processos históricos, simultâneos e articulados, foram escalados como eixos basilares do novo padrão de poder: a ideia de raça, outorgada para legitimar as relações de dominação impostas pela conquista, e a racialização e articulação de simultâneas formas de trabalho em torno da relação capital-salário e do mercado mundial. A partir disso, se inauguraria na Europa uma sólida estrutura capitalista mundial colonial/moderna.

À luz do ponto de vista de Quijano (2005a), raça e capital ocuparam um papel fundamental na conformação desse novo sistema que, posteriormente, e devido às suas características inerentes, seria escalado a um padrão mundial. Como o autor elabora, embora o colonialismo seja uma experiência mais antiga que o marco temporal aqui estabelecido, “somente com a conquista e a colonização ibero-cristã das sociedades e populações da América, na transposição do século XV ao XVI, foi produzido o construto mental de ‘raça’” (Quijano, 2005b, p. 19). A ideia de raça, para Quijano, refere-se a uma naturalização da ordem biológica das diferenças e desigualdades entre as populações, que teve como objetivo justificar a dominação colonial (Restrepo & Rojas, 2010, p. 99). Ademais, o autor Ramón Grosfoguel expande a perspectiva de Quijano e acrescenta as dimensões de gênero e sexualidade à sua análise, ao afirmar que “a ideia de raça organiza a população mundial segundo uma ordem hierárquica de povos superiores e inferiores que passa a ser um princípio organizador da divisão internacional do trabalho e do sistema patriarcal global” (Grosfoguel, 2008, p. 124). Desse modo, a hierarquia étnico-racial global rearticula não apenas a divisão internacional do trabalho, mas também as relações de gênero e sexualidade, de modo que mulheres brancas obtenham privilégios não concedidos a homens e mulheres não brancos (Grosfoguel, 2007).

Sob esse novo sistema de dominação social baseado no princípio de raça e gênero, o controle do trabalho, dos produtos e dos recursos será unificado e organizado num novo sistema de exploração social, orientado para a produção de mercadorias e para o mercado mundial. Nesse espaço de articulação de diferentes formas históricas de controle do trabalho, como a escravidão, a servidão e a pequena produção mercantil, em escala mundial, e em torno da direta ou indireta relação capital-trabalho assalariado, funda-se, então, um novo padrão global de controle do trabalho, que constitui um novo padrão de poder mundial.

Na posição de centro do capitalismo mundial, a Europa pôde controlar o mercado mundial e impor o seu domínio colonial sobre todas as regiões e populações do planeta, incorporando as novas identidades re-identificadas historicamente ao sistema-mundo, articulando assim uma específica *intersubjetividade* mundial. Além disso, pôde concentrar sob a sua hegemonia o controle de todas as formas de

subjetividade, da cultura e, em especial, do conhecimento e da produção desse conhecimento (Quijano, 2005a).

Essa articulação de subjetividades promoveu uma colonização em diferentes formas de produzir ou outorgar sentido ao mundo. Os povos não europeus, com as suas histórias e culturas, foram re-situados no passado de uma nova perspectiva temporal da história, cuja trajetória culminaria na Europa (Mignolo, 1995). Ao serem posicionados numa linha de desenvolvimento antagônica ao sujeito europeu, foram considerados inferiores e naturalmente atrasados, uma vez que ao sujeito europeu estava destinada a posição de fim último da civilidade. Consequentemente, perderam sua legitimidade para produzir história, uma vez que, pela nova formação intersubjetiva, foram colocados à margem da história oficial europeia. Esse processo de homogeneização e classificação racial subtraiu dos sujeitos não europeus suas singularidades, corrompendo a heterogeneidade do mundo. Na nova configuração, já não havia mais astecas, maias, aimarás, incas ou chibchas, tampouco iorubás, zulus ou congos. Essas e outras tantas civilizações foram condensadas em categorias de índios e negros, categorizados em relação ao trabalho e sua função na estrutura de poder mundial (Quijano, 2005b). Estes mecanismos eurocêtricos redefiniram a identidade de regiões inteiras precedentes à Europa, com uma história de civilização abundante, sob a perspectiva da colonialidade.

Algumas operações foram fundamentais para que esse processo de atribuição das novas identidades geoculturais e o novo universo de relações intersubjetivas entre Europa e as demais regiões se consolidassem. Como sintetizou Quijano (2005a): primeiro expropriaram as populações colonizadas consideradas mais aptas para o desenvolvimento do capitalismo colonial moderno. Depois, reprimiram todas as formas possíveis de produção de conhecimento dos colonizados – houve uma repressão “mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica”, condenados a serem “uma subcultura camponesa, iletrada” (p. 111). Algo semelhante aconteceu em África. Por fim, impuseram um certo nível de apreensão da cultura dominante “em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação” (Quijano, 2005a, p. 111). O conhecimento foi assim hierarquizado, prevalecendo os critérios eurocêtricos como referência. A ideia de ciência e racionalidade foi atribuída a um fenómeno exclusivamente europeu.

A imagem de uma civilização humana que parte da natureza e culmina na Europa, juntamente com os sentidos outorgados à racialização das diferenças entre Europa e não Europa, consolidam uma ideia de modernidade e racionalidade como fenómenos intraeuropeus. Para dar conta da nova geografia imaginada entre o interno e o externo, ou *diferença colonial* (Mignolo, 2003), foram elaboradas novas codificações dualistas, tais como: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, irracional-racional, tradicional-moderno, mágico-mítico-científico, entre outras (Quijano, 2005a). Nessas codificações, o nível de desenvolvimento político, cultural e intelectual de cada lugar desempenhou um papel fundamental. Como refletiu Quijano, foi por meio deste tipo de análise que a categoria Oriente, enquanto identidade, foi a única pensada com alguma importância, ainda que uma importância inferiorizada. Em contraposição, índios e negros não obtiveram o mesmo prestígio entre as novas codificações elaboradas (Quijano, 2005a).

Portanto, é na constituição desse novo e engendrado sistema mundo moderno/colonial, capaz de articular as novas relações materiais, intersubjetivas e culturais, que o conceito de Modernidade se manifesta (Quijano, 2005a). Esse período, marcado pela conquista da América, o domínio do Atlântico e um novo paradigma de vida cotidiana, configurou uma primeira fase da modernidade. Já a segunda, foi marcada pela Revolução Industrial e o Iluminismo (Dussel, 2005, p. 27) e, embora não substitua a primeira, sobrepõe-se a ela até o presente (Escobar, 2003, p. 60). Assemelhando-se às ideias de Dussel, Mignolo (2017, p. 4) estabeleceu três fases cumulativas para a modernidade entre 1500 e 2000. São elas: a fase ibérica católica, a fase “coração da Europa” e a fase americana, lideradas por Espanha e Portugal (1500-1750, aproximadamente); Inglaterra, França e Alemanha (1750-1945); e Estados Unidos (1945-2000) respetivamente. A primeira fase da modernidade surge como crucial nesta dissertação por desvelar as associações primordiais e indissolúveis com o colonialismo, intrínsecas às novas relações que se formaram a partir dela, e revelar a sua continuidade na atualidade. É precisamente na inferência da continuidade que se pode perceber o conceito do termo colonialidade:

A colonialidade é um fenómeno histórico muito mais complexo que se estende até ao nosso presente e se refere a um padrão de poder que opera através da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistémicas, possibilitando a reprodução de relações de dominação; Este padrão de poder não só garante a exploração pelo capital de alguns seres humanos por outros à escala global, mas também a subalternização e obliteração dos conhecimentos, experiências e modos de vida daqueles que são assim dominados e explorados. (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15)

Nesta conceção, “a colonialidade não é o mesmo que dizer colonialismo. Não se trata de uma forma decorrente nem antecedente da modernidade. Colonialidade e Modernidade constituem duas faces de uma mesma moeda” (Grosfoguel, 2008, p. 125). O colonialismo, por sua vez, tem definições mais restritas ao período de administração colonial. Enquanto o colonialismo foi uma experiência histórica constitutiva da colonialidade, a colonialidade não se encerra no colonialismo, uma vez que ainda reproduz muitas de suas experiências e articulações no presente (Restrepo & Rojas, 2010, p. 16). E, se por um lado, o conceito de colonialidade é dotado de uma proposição denunciadora, da presença de formas coloniais de dominação elaboradas no passado, no presente, por outro, possui ainda “uma capacidade explicativa que atualiza e contemporiza processos que supostamente teriam sido apagados, assimilados ou superados pela Modernidade” (Ballestrin, 2013, p. 100). Em síntese, na proposição da relação de inerência entre modernidade e colonialidade, infere-se a permanência da lógica colonial na atualidade. Sob esta afirmação, o atual estado de colonialidade fundamenta-se na inauguração da modernidade a partir do descobrimento europeu da América e da estrutura de poder que ali se estabeleceu e desenvolveu. Um axioma que revoga a modernidade enquanto marco temporal de superação colonial e converte-a em estrutura mantenedora da sua lógica.

No que concerne à estrutura de poder que se configura nesse primeiro estágio da modernidade, alicerçada sob a ideia de raça e capital, na qual se acrescentam posteriormente as dimensões do género e da sexualidade (Grosfoguel, 2008), é relevante salientar a sua centralidade no modo como as relações sociais se

estabeleceram e como se mantêm na atualidade, organizadas por categorias discriminatórias que operam como construções intersubjetivas (Quijano, 1992, p. 438). Ou seja, as atuais formas de exploração e dominação global, além da distribuição do poder e da riqueza mundial, estabelecem-se e retroalimentam-se a partir de uma forjada distinção entre as raças, grupos étnicos ou nações das populações colonizadas e colonizadoras (Restrepo & Rojas, 2010, p. 94), que se inaugura a partir da dominação europeia da América. É essa a dinâmica que embasa a noção de colonialidade do poder, cunhada por Aníbal Quijano (2005a), e sob a qual se articula uma série de dinâmicas na sociedade atual. Essa colonialidade manifesta-se em diferentes âmbitos sociais na forma de estrutura ideológica que sustenta hierarquias pautadas na diferença colonial, com ênfase para os domínios da colonialidade do conhecimento e do ser.

Para os autores decoloniais, o deslocamento semântico da origem da modernidade é relevante justamente para revelar a sua parte oculta: a colonialidade. A partir desse argumento, a modernidade deixa de ser um fenómeno exclusivamente europeu, fruto de uma ideia de sucessão linear da história universal que parte da Grécia para a Europa, para revelar os seus antecedentes na violenta exploração de corpos e territórios, inicialmente na América e posteriormente em África e na Ásia. Por meio dessa perspetiva, é possível desnaturalizar hierarquias promovidas na primeira fase da modernidade que são inseridas socialmente de forma naturalizada e inquestionável na narrativa de modernidade ocidental. Nessa perspetiva, observar o mundo sob a ótica moderno/colonial é desvelar os modos de vida, princípios económicos, estruturas políticas e subjetividades originados no século XVI com o surgimento dos circuitos comerciais atlânticos (Gonçalves & Ribeiro, 2018).

No que tange à conceção ocidental de modernidade, esta eclode na Europa essencialmente no século XVIII a partir da Revolução Industrial, da Revolução Francesa e da ascensão do Iluminismo. Contudo, seus primórdios são reconhecidos entre os séculos XIV e XVI com o movimento renascentista e o pensamento humanista. A partir do pensamento humanista, muitas das sociedades teocêntricas foram suplantadas pelo antropocentrismo. A consequente centralização do humano decorre de uma crescente insuficiência por parte da Igreja e da religiosidade em explicar os fenómenos do mundo

e da vida. A necessidade por explicações mais aprofundadas é associada ao período chamado de Renascimento, que eclode no século XVI, inicialmente em Itália e, posteriormente, em toda a Europa.

A reorientação antropocêntrica modifica completamente a relação do Homem com a produção de conhecimento sobre o mundo. A perspectiva racionalista enfatiza o papel da razão no processo do conhecimento. Um dos principais expoentes desta corrente é René Descartes e seu pensamento cartesiano. Ao mesmo tempo, outra importante corrente que se desdobrou deste processo foi o empirismo, que trouxe à tona o papel da experiência no processo do conhecimento. Perspetivas como essas favoreceram a elaboração e a ascensão do conhecimento científico.

Também o Iluminismo, enquanto movimento essencialmente intelectual, contribuiu significativamente na concepção de modernidade ocidental. Foi no período em que suas ideais foram celebradas, no século XVIII, que a modernidade atingiu o seu auge. O movimento tinha como uma de suas principais ambições compreender e organizar o mundo a partir do pensamento racional, corroborando a ideia da potencialidade da razão humana e do empirismo ao legado do antropocentrismo, herdado do Renascimento. Na perspectiva iluminista, o conhecimento científico tem maior legitimidade em detrimento de outros tipos de conhecimento. Além disso, promove os valores democráticos suscitados pela Revolução Francesa e a economia industrial e capitalista como modelos ideais a serem seguidos. O paradigma da modernidade assume-se assim como “uma emancipação, uma ‘saída’ da imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, que proporciona à humanidade um novo desenvolvimento do ser humano” (Dussel, 1993, p. 185).

1.5. A Modernidade como Fundamento da Racionalidade Museal

Retoma-se aqui o paradigma da primeira fase da modernidade a partir da conquista da América, que na perspectiva decolonial é condição para a existência da modernidade ocidental:

Propomos uma segunda visão da “Modernidade”, num sentido mundial, e consistiria em definir como determinação fundamental do mundo moderno o facto de ser (seus Estados, exércitos, economia, filosofia, etc.) “centro” da História Mundial. Ou seja, empiricamente nunca houve História Mundial até 1492 (como data de início da operação do “Sistema-mundo”). Antes dessa data, os impérios ou sistemas culturais coexistiam entre si. Apenas com a expansão portuguesa desde o século XV, que atinge o extremo oriente no século XVI, e com o descobrimento da América hispânica, todo o planeta se torna o “lugar” de “uma só” História Mundial (Magalhães-Elcano realiza a circunavegação da Terra em 1521). (Dussel, 2005, p. 27)

Ao assumir esse paradigma da primeira fase da modernidade na história dos museus, assume-se que os museus modernos não apenas se fundamentam nos ideais modernos celebrados no ocidente, mas também herdam a estrutura da colonialidade, que persiste para além do fim do regime colonial. Assim, os museus modernos/coloniais “tiveram e ainda têm um papel particular a desempenhar na colonização do conhecimento e dos seres” (Gonçalves & Ribeiro, 2018, p. 309).

De acordo com Mignolo, no hiato – e não apenas – entre a primeira e a segunda fase da modernidade, a Europa acumulava significado ao mesmo tempo que acumulava dinheiro por meio da extração de ouro e prata no século XVI, bem como pela exploração das plantações caribenhas e do comércio de escravos em massa no século XVII. Ou seja, a Europa detinha o controlo de um certo ideal de subjetividade. Para Quijano (2002), o poder numa sociedade é uma relação social constituída por uma trama contínua, composta por três elementos: dominação, exploração e conflito a respeito do controlo das áreas reservadas da existência: "1) trabalho, seus recursos e produtos; 2) sexo e seus respetivos recursos e produtos; 3) autoridade coletiva e seus correspondentes recursos e produtos; 4) por fim, a subjetividade/intersubjetividade, especialmente o imaginário e o modo de produzir conhecimento" (Quijano, 2002, p. 50).

Nesse sentido, o controlo da subjetividade e do conhecimento retroalimenta o controlo social. Em outras palavras, as dimensões da colonialidade do conhecimento e do ser estabelecem as condições para a colonialidade do poder. Tal dinâmica, que

encontra precedentes no mito civilizacional da modernidade, justificou não só o ato colonial (Dussel, 1993), mas também a racialização das relações sociais de trabalho orientadas para o sistema capitalista colonial/moderno (Quijano, 2005a).

A relação entre os museus modernos e o Iluminismo não é causal e está diretamente associada ao pensamento racional que estava a ser concebido no contexto europeu. Nele, a matéria manuseada pelo pensamento tornava-se evidência do mundo, numa relação científica e confiável de causa e efeito. De acordo com Brulon (2020), a possibilidade de controlo do mundo pela materialidade dos objetos desencadeou também a necessidade de instituições científicas de carácter racional, apropriadas para receber e expor essa construção discursiva inteligível. Não por acaso, este período é marcado por um aumento expressivo de museus, sendo esta época caracterizada como a “Era dos Museus” na Europa. Esta forma de abordagem reflete-se, de certa forma, até os dias atuais, e influencia a forma como essas instituições abordam os contextos “desconhecidos” ou “inexplorados” das antigas colónias (Brulon, 2020, p. 6), muitas vezes traduzidos de forma distorcida. Assim, os museus modernos, e consequentemente coloniais, conformaram o seu *modus operandi* no seio de uma racionalidade ocidental organizada por cientistas enciclopedistas que ambicionavam o controlo do mundo, através do conhecimento. Para Bennett (1995), esta dinâmica de aprendizagem deve-se a uma tendência do sistema cognitivo – nesse caso de um potencial visitante – em absorver de forma instrutiva, o modo como os objetos são organizados dentro dos museus. Nesse caso, uma certa pedagogia nos museus seria possível à medida que estruturas mentais fossem formadas pela visualização dos objetos, organizados de maneira calculada. Essa pedagogia era doutrinária em certa medida, uma vez que constituía normas de conduta pública e de vigilância.

Dentro dos museus, em especial dos museus etnográficos, esse tipo de articulação serviu para forjar a representação dos povos não europeus. Ao servirem a uma função específica de representação, os objetos utilizados eram descaracterizados das suas funções primárias de produção e uso (Boas, 1986). Museus e universidades desempenharam papéis centrais para a modernidade ocidental (Vázquez, 2018, p. 49) ao passo que as práticas museais refletiam a produção académica. Quando analisou a

colonialidade presente nas disciplinas de Antropologia e Etnologia, Mignolo (2016) afirmou que a “etnologia comparada” e a “razão etnográfica” (p. 26) são duas faces da mesma moeda: representam a articulação racional das diferenças culturais pelo observador europeu. Isto porque, em ambos os casos, não foi considerada a racionalização discursiva do observador não europeu.

No caso dos museus, essa dinâmica coincide com a forma como os objetos eram organizados e apresentados, sendo cientificamente sintetizados em categorias como primitivo ou bárbaro, reproduzindo a intersubjetividade organizada pelas novas identidades geoculturais formuladas na primeira fase da modernidade. A mesma categorização também foi replicada nos museus de arte, espelhando de forma ainda mais expressiva a codificação das relações intersubjetivas e culturais promovidas na América.

No processo de racialização das identidades em nome das novas categorias de trabalho, funcionou como critério de classificação o nível de desenvolvimento político, cultural e intelectual dos povos do mundo, ao passo que as cosmovisões de mundo que mais se assemelhavam à cosmovisão eurocêntrica obtiveram maior prestígio. Consequentemente, como já referido, “a única categoria com a devida honra de ser reconhecida como o Outro da Europa ou ‘Ocidente’, foi ‘Oriente’. Não os ‘índios’ da América, tampouco os ‘negros’ de África. Estes eram simplesmente ‘primitivos’” (Quijano, 2005a, p. 111). Assim, nos museus, objetos e obras de arte oriental são valorados por uma maior complexidade estética em detrimento das artes de África ou das Américas, comumente associadas a uma estética rudimentar. O reducionismo cultural também se manifesta na pluralidade de produções com diferentes proveniências de povos, sintetizadas em categorias como arte africana, arte indígena, entre outras denominações problemáticas.

Infere-se, então, que a lógica de articulação das identidades forjadas na América, como parte de um processo de construção de uma matriz de poder e internalizada pelos museus modernos, contribui com as desigualdades sociais do mundo ao promover uma diferença hierarquizada. Como analisou Siqueira (2019):

Como um dos lugares do encontro com ‘o outro’ subalternizado, o museu colaborou na produção da intersubjetividade moderno/colonial, em que a ideia de raça desempenha um papel estruturante (Maldonado-Torres, 2007). Um aparato que naturaliza e justifica a colonialidade do poder. (p. 178)

Segundo Escudero (2020), esse tipo de categorização que condensa uma pluralidade de culturas numa tipologia unificada – como iorubás, zulus ou berberes, agrupadas na categoria África, por exemplo – pode revelar não apenas um reducionismo da abundante história das civilizações, mas também um desconhecimento sobre a sua proveniência. A falta de conhecimento, ou mesmo a compreensão de que tal informação não é relevante, reflete a lógica etnocêntrica sob a qual esses objetos foram recolhidos, ultrapassando a ideia da aquisição de despojos de guerra. A respeito da prática da recolha de objetos, os autores António Pinto Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (2018) afirmam que

O colonialismo através dos militares, administradores coloniais, exploradores e missionários tornou esta prática corrente, auto legitimando-a com o argumento de que a posse do território implicava a posse de todos os recursos, pessoas e bens. Assim se alimentavam fetichismos, se demonstrava o poder e se organizava o conhecimento ocidental e um comércio muito rentável com que a Europa se ia financiando e exuberando. (p. 6)

A compreensão do direito de posse retoma o ideal do ego moderno conquistador que, em nome do dever moral da emancipação humana, parece poder tudo. A prática dessa recolha, autolegitimada, representou para os museus europeus um vasto acervo de “objetos emudecidos da sua história original” (Ribeiro & Ribeiro, 2018). Esse processo de emudecimento reflete-se não apenas na categorização dos objetos, mas em toda a comunicação museal, que tem como a sua instância máxima a exposição.

Além disso, Escudero (2020) aponta que o direcionamento dos recursos para pesquisas de proveniência nos museus é escasso. Embora a questão dos recursos dos museus seja complexa, a forma como ela é gerida não é neutra e reflete naturalmente algumas prioridades de gestão.

Em certa medida, pode-se inferir que é precisamente na gestão do museu que a colonialidade se expressa em maior grau. Do ponto de vista de uma organização, os museus são parte de uma sociedade, e, como tal, refletem a sua cultura. Em outras palavras, os museus são uma subcultura de uma sociedade (Freitas, 1991). Uma vez que, na perspetiva desta análise, se deduz uma condição social de colonialidade global (Grosfoguel, 2008), pode afirmar-se a presença de uma herança colonial/moderna no escopo museal. De certa forma, Brenda Coclote (2020) observou esta questão ao afirmar que a racionalidade eurocêntrica dos museus é um dos grandes desafios à sua descolonização.

No centro desta racionalidade está o homem moderno, que Grosfoguel (2008) descreveu como um homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista/europeu. No que diz respeito às questões de género, parte dos fundamentos modernos/coloniais perpassa a ideia do patriarcado europeu e as noções de sexualidade e género que predominam no imaginário social. Com o fenómeno da colonialidade global, essas noções tornaram-se critérios hegemónicos que vão conformar “uma hierarquia global que privilegia os homens relativamente às mulheres e o patriarcado europeu relativamente a outros tipos de relação entre os sexos (Spivak, 1988; Enloe, 1990)” (Grosfoguel, 2008, p. 122).

Embora não exista um estudo recente na Europa sobre a diversidade de género nos cargos de direção em museus, uma rápida pesquisa pela direção de 10 importantes museus na Europa¹ revelou uma gestão em que 70% dos cargos são ocupados por homens. Além disso, os 30% correspondentes às direções femininas são, todos, sem precedentes. Yolanda Romero, curadora-chefe da coleção do Banco de

¹ Tomou-se como critério de pesquisa os museus mais visitados na Europa entre 2021-2022, de acordo com a pesquisa realizada pela empresa multinacional americana de consultoria em infraestrutura (AECOM) Disponível em: <https://aecom.com/wp-content/uploads/documents/reports/AECOM-Theme-Index-2022.pdf>. Conforme pesquisado nos sites de busca na internet, em 2 de março de 2023, os respetivos diretores são: Museu do Louvre (França) - Laurence des Cars; Museus do Vaticano (Vaticano) - Barbara Jatta; British Museum (Reino Unido) - Hartwig Fischer; Tate Modern (Reino Unido) - Frances Morris; National Gallery (Reino Unido) - Gabriele Finaldi; Museu de História Natural (Reino Unido) - Doug Gurr; Museu Hermitage (Rússia) - Mikhail Piotrovsky; Museu Reina Sofia (Espanha) - Manuel Borja-Villel; Victoria & Albert Museum (Reino Unido) - Tristram Hunt; Museu D'orsay (França) - Christophe Leribault.

Espanha, atribui essa realidade, que se relaciona com a soberania masculina nos cargos decisórios nos museus, a um conjunto de fatores, sendo o principal deles o facto de que “o poder, a competitividade e a capacidade de decisão continuam sendo associados a um estereótipo masculino que está firmemente estabelecido na mentalidade da nossa sociedade e que atua de forma muito profunda” (García, 2016, parag. 6). Importa ressaltar que esta é uma realidade que abrange especialmente os cargos de liderança máxima dos museus, uma vez que o segundo nível de gestão – coordenação, conservação, restauro, educação, comunicação – tem sido ocupado por um grande número de mulheres especialistas, amplamente integradas na dinâmica das instituições (Zenere, 2019). Esta é uma consequência que, no contexto dos museus, mantém uma estrutura em que o homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista/europeu permanece, em certa medida, em condição de gerir a subjetividade de povos não europeus.

Paradoxalmente, devido às próprias características históricas da colonização e da prática de recolha dos objetos, as coleções dos museus são compostas essencialmente por acervos provenientes dos países colonizados. Nesse contexto, decisões importantes relativas aos objetos coloniais não são debatidas em igualdade de condições com profissionais que atuam a partir da diferença colonial, uma vez que a sua presença nos cargos superiores dos museus é escassa. Como resultado, enquanto consolidavam o seu poder colonial, os museus estabeleceram uma dinâmica de representações em que o visitante não europeu é continuamente exposto ou tornado objeto da curiosidade europeia (Mitchell, 1998, p. 295). Atualmente, pessoas oriundas das ex-colónias, ainda que de territórios em que houve uma quase completa incorporação da cultura e do sistema ocidental, ainda estão sujeitas a diferenciações subjetivas relacionadas com as suas origens. Uma diferença que ilustra a utopia de alcançar plenamente o *status quo* europeu prometido pela modernidade ocidental.

A expressão da lógica eurocêntrica manifesta-se também em outras instâncias da gestão, fundamentais para a negociação dos discursos nos museus. Na presente dissertação, já foram mencionadas, por exemplo, a falta de pluralidade cultural no corpo

de colaboradores da instituição, as escolhas que determinam a gestão do orçamento museológico e as decisões acerca da gestão dos acervos.

Relativamente às coleções e à sua gestão, cabe destacar o tema da restituição, amplamente debatido na Europa a partir da segunda metade do século XX, quando o cenário foi alterado pela quase completa emancipação política das ex-colónias. Embora as respostas à demanda pela restituição não sejam homogêneas, nem tampouco simplistas, a análise de Pinto Ribeiro e Calafate Ribeiro (2018) concentra-se em três grandes posições: negacionista, amparada na legislação estadual de alienação dos bens; paternalista, que questiona as condições de acolhimento do património; proativa, circunscrita apenas ao governo holandês e aos responsáveis dos seus museus, que acederam à restituição de objetos recolhidos indevidamente na Indonésia, além de objetos de importância cultural simbólica.

Com exceção da afirmativa circunscrita ao governo holandês, mencionada por Pinto Ribeiro e Calafate Ribeiro (2018), os pedidos de restituição tendem a ter respostas negativas. No cerne do debate estaria a preocupação com o esvaziamento dessas instituições, decorrente de uma possível restituição massiva. A *Declaração sobre a importância e o valor dos museus universais*², redigida em dezembro de 2002 e assinada por 19 diretores de museus de renome mundial, tais como o Museu do Louvre em Paris, o British Museum em Londres, e o Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, expressa essa preocupação e afirma a missão dos museus na produção do conhecimento e o seu compromisso com todos os povos e nações (Muller, 2007, p. 5). De acordo com Almendra (2017), a declaração revela uma recusa das práticas de restituição dos acervos aos países de origem e baseia-se na ideia conciliatória de promoção de debates construtivos através desses acervos.

Dentro de uma perspectiva centro-periferia, o sociólogo Immanuel Wallerstein (2005) desenvolveu o conceito de *sistema-mundo*, que seria posteriormente expandido

² Disponível em inglês em:

<https://ia804708.us.archive.org/33/items/cmapr4492/20030000%20Information%20Declaration%20on%20the%20Importance%20and%20Value%20of%20Universal%20Museums.pdf>

por autores decoloniais enquanto *sistema mundo moderno/colonial*. Na proposição de Wallerstein (2005), o sistema-mundo é definido como “uma ampla região espaço-temporal que atravessa inúmeras unidades políticas e culturais, integradas por atividades económicas e institucionais obedecendo regras sistémicas” (pp. 42-43). Para este autor, a sua emergência, que também se associa com a conquista da América, está relacionada com uma série de fenómenos interligados. Nomeadamente: a) o capitalismo como sistema económico; b) o florescimento da ciência e da tecnologia; c) a secularização da vida social; d) o sistema de estados; d) o universalismo (Restrepo & Rojas, 2010, pp. 71-72). Relativamente ao universalismo, Restrepo e Rojas (2010) observam a teorização de Wallerstein da seguinte forma:

[...] uma ideia segundo a qual todos os conhecimentos, valores e direitos de uma sociedade (neste caso, os europeus) pertencem a todas as pessoas. O universalismo em si tem um enorme potencial libertador, pois oferece uma ideia de igualdade para todos; porém, historicamente assumiu uma forma imperialista, pois aqueles que detinham o poder naquela época usaram-no para impor os seus valores às sociedades que submetiam, em nome de supostos valores universais. Ou seja, apenas o que era típico da Europa e dos europeus era considerado universal. (Restrepo & Rojas, 2010, p. 72)

Em parte, a prerrogativa de Wallerstein coincide com a proposição dos Museus Universais no que diz respeito à afirmação de conhecimentos, valores e direitos a serviço de todos os cidadãos e os povos de todas as nações. Contudo, uma vez que os museus universais e os seus acervos coloniais estão maioritariamente localizados na Europa e a configuração dessas instituições é essencialmente eurocêntrica, o que está a ser proposto enquanto universal nos museus é o eurocentrismo. Na perspetiva de Dussel (1993), de uma razão moderna forjada por uma minoria europeia, que se viu em condição de se colocar no centro e, posteriormente, universalizar essa posição por meio de uma série de mecanismos de controlo, o argumento da universalidade é também descaraterizado. Além disso, outras formas de racionalidade não alcançam das mesmas possibilidades de se promoverem universais, devido ao regime dominante da colonialidade do conhecimento.

Segundo Bennett (1995), os museus foram concebidos com o propósito de moldar o comportamento social de modo coeso e regulável. Sob esta intenção, os museus serviram como vitrines para os resultados das políticas imperialistas, construindo uma retórica de salvação e progresso empreendida pelo homem branco e civilizado, que explorava os territórios para além do continente europeu e retornava com um conhecimento iluminado sobre o mundo. Por meio de uma disposição sistemática que fazia alusão às teorias evolucionistas, as exposições imperiais das grandes potências organizavam objetos e povos de modo a apresentar aos seus visitantes uma construção linear, temporal e imaginária do mundo. Uma vez que tanto a Etnografia quanto a Antropologia estavam fundamentadas nas teorias evolucionistas, a sua reprodução, através dessas estratégias museográficas, contribuiu para o fortalecimento dessas disciplinas e a sua inicial reprodução para a civilização europeia (Bennett, 1995) e, posteriormente, para as populações das ex-colónias, à medida que os museus, aos moldes ocidentais, foram exportados para territórios extracontinentais.

A perspectiva evolucionista é uma das perspectivas que mais endossa a retórica do progresso da modernidade ocidental. Celebrada cientificamente por teorias como a de Darwin, ela ilustra um caminho único e linear que culmina numa realidade de desenvolvimento e progresso à maneira europeia. Respaldada cientificamente, essa perspectiva ignora o facto de ter sido concebida para encobrir o Outro, descoberto na América e na formulação da razão moderna, embora antes disso os referenciais europeus de civilidade não fossem centrais (Dussel, 2005). Além disso, a complexa teia tecida por meio do paradigma da emancipação da modernidade ocidental, que a perspectiva evolucionista reflete, constitui tramas refinadas. O requinte da sua tessitura reside na capacidade de dissimular a sua componente violenta de dominação e exploração, bem como o seu paradoxo de universalidade. Sendo a retórica do progresso um mecanismo de manutenção de hierarquias, embora reformulada, a sua atuação continua a ser determinante para as relações sociais do mundo atual:

No século XVI, a retórica salvacionista da modernidade enfatizou a conversão ao cristianismo. Mais tarde, a partir do século XVIII, a salvação foi considerada em termos de conversão à civilização (secular). Após a Segunda Guerra Mundial, a

retórica salvacionista da modernidade celebra o desenvolvimento como condição da modernização. Isto continua até hoje, a quarta fase após a queda da União Soviética, acentuando o desenvolvimento, a democracia e o mercado. (Mignolo, 2009, p. 258)

Notadamente, muitos museus ainda refutam o seu passado colonial e as suas consequências atuais. Para além disso, reforçam a narrativa colonial enquanto discurso histórico hegemónico, especialmente na Europa, mas não apenas nela. Os chamados museus universais, tais como British Museum em Londres, o Museu do Louvre em Paris, o Museu do Prado em Madri e o Rijksmuseum em Amsterdam, têm os seus acervos etnográficos formados maioritariamente por peças adquiridas em contexto de conquista colonial, através de uma “ostensiva atividade de pilhagem e espoliação” (Almendra, 2017, p. 4). Ainda assim, é raro encontrar esse período da história colonial nas narrativas desses museus. Dadas as características desses acervos, à medida que a história desses objetos não é contada na sua totalidade, resta aos museus celebrar os feitos contraditórios da história da colonização.

A questão torna-se ainda mais complexa quando a reflexão ultrapassa a realidade dos museus existentes e aborda a hipótese do surgimento de novos museus em memória do passado colonial. No contexto português, a proposta da Câmara Municipal de Lisboa de criar um designado “Museu dos Descobrimentos” – ou das “Descobertas”, ou da “Viagem” nas suas derivações mais recorrentes – gerou um intenso debate com posições contraditórias (ICOM Portugal, 2018). Segundo Rui Pereira (2020), a evocação da nostalgia colonial em Portugal tem raízes histórica em um passado tardo-colonial muito associado e valorizado pelo regime ditatorial do Estado Novo. O autor chama a atenção para duas formas recorrentes da sua expressão: o conceito de lusofonia e a evocação da “épica dos Descobrimentos” – neste caso em que o museu foi proposto – e observa também que o retorno do ideário colonialista, não apenas em Portugal, mas em toda a Europa, tem avançado de forma persistente.

Em seu livro *Crítica da razão indolente*, Boaventura de Sousa Santos (2002) postula um declínio atual do paradigma da modernidade ocidental e antecipa um paradigma emergente que considera a inclusão de outras racionalidades. Embora

argumente que muitas das promessas do paradigma da modernidade foram não apenas cumpridas, mas também ultrapassadas, admite que outras parecem distantes de se concretizarem.

De acordo com este autor, a promessa de uma sociedade mais justa e livre, assente na criação da riqueza possibilitada pela conversão da ciência em força produtiva, levou à exploração do chamado Terceiro Mundo e a uma crescente disparidade entre o Norte e o Sul. O esgotamento das energias emancipatórias da modernidade deve-se, em parte, ao facto de os défices da modernidade terem sido encarados como percalços a serem resolvidos exclusivamente pelo esforço da ciência moderna e através da sua racionalidade, que o autor considerou insuficiente. Os limites desse paradigma tornam-se ainda mais pungentes quando se adicionam aos argumentos os acontecimentos da primeira fase da modernidade. Uma vez que a ciência moderna tem as suas raízes numa razão fundamentada no estabelecimento de diferenças hierarquizadas, parece paradoxal esperar dela, pelo menos como única entidade, resultados socialmente igualitários.

1.6. A Descolonização Política e as Novas Demandas Museais

As lutas por emancipação sempre existiram, dada a realidade de um mundo conformado por relações de poder. Contudo, os efeitos cumulativos da descolonização do pós-guerra na segunda metade do século XX corroboraram novos debates, enunciados por vozes recentemente emancipadas politicamente. No mesmo período, como consequência dos movimentos dos direitos civis e da migração massiva principalmente latino-americana – mas não somente – aos Estados Unidos, proliferaram na Academia discussões e debates políticos em torno da origem do conhecimento. A partir deste tópico foram revisitados os estudos feministas, estudos afro-americanos, estudos chicanos/latinos/étnicos, estudos gays e lésbicos, estudos asiáticos e estudos nativo americanos. Embora não fossem campos inexplorados nas Ciências Sociais, a

mudança no lócus de enunciação foi o que redefiniu as suas perspectivas (Mignolo, 2005, p. 54).

Paralelamente, por intermédio da criação de departamentos e disciplinas voltados para os estudos culturais nas universidades estadunidenses e britânicas, foram promovidos intensificados debates sobre o universalismo eurocêntrico e o eurocentrismo epistêmico e teórico nas Ciências Sociais (Almendra, 2017). Esta nova postura, marcada pelo forte questionamento a respeito da natureza parcial do conhecimento e das suas implicações políticas, atingiu diretamente a realidade dos museus. As tensões implicadas pelo novo cenário histórico, político e social, desestabilizaram, não sem resistência, o modelo de museologia tradicional, articulado à formação do Estado-nação e ao conceito de modernidade ocidental, orientado para a educação cívica do seu público (Bennett, 1995). Assentes nos conceitos iluministas, até o momento os museus mantinham uma posição de autoridade inquestionável. Além disso, operavam essencialmente através de três funções primordiais: colecionar, conservar e expor (Shelton, 2006). A viragem teórica e reflexiva, que se desenvolveu a partir da década de 1960, reorientou o museu para uma posição de autoquestionamento e autocritica sobre os seus fundamentos, além do seu papel social e político (Duarte, 2013).

Em 1974, na Conferência Geral de Copenhaga, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) atualizou o seu conceito de museu, promovendo uma reorientação institucional que enfatiza os museus como locais “ao serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (ICOM, 1974, p.1), refletindo, assim, as inéditas demandas a que haviam sido submetidos pelo novo contexto histórico, político e social. De certo modo, a realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), sobre a importância e o desenvolvimento dos museus no mundo contemporâneo, influenciou o reposicionamento apresentado na Conferência de Copenhaga. Considerando o panorama histórico aqui mencionado, o documento redigido nesta Mesa apontou os desequilíbrios entre os países ditos desenvolvidos e subdesenvolvidos, convocando os museus a se envolverem com as suas comunidades, em busca de soluções para os problemas de caráter social.

No curso do debate neste período, especialmente nas últimas três décadas do século XX, Shelton (2006) identifica ao menos quatro correntes de pensamento crítico museológico que emergem no panorama histórico: a nova museologia francesa, a museologia crítica, a crítica representacional e a crítica pós-colonial. De acordo com Duarte (2013), a principal demanda da nova museologia francesa é que o museu seja um local privilegiado de educação e acessível a todos. Caracterizada como uma museologia de ação, opera sob os parâmetros da democracia cultural e atua a favor da pluridisciplinaridade, da comunidade e do território (Maure, 1995, conforme citado em Nascimento, 2013). No que tange a museologia crítica, esta corrente se afirma a partir da oposição ao *modus operandi* da museologia operacional, baseada na qualificação dos seus métodos e técnicas e considerada essencialmente acrítica das problematizações subjacentes aos museus (Shelton, 2013). Reivindica um posicionamento autocrítico constante, como forma de combater privilégios discursivos dentro da instituição. Relativamente à crítica representacional, esta centra a sua análise em torno das estratégias de representação presentes nos museus. Coloca em questão os aspetos ideológicos e políticos inerentes às práticas de representação, promovidas através das funções de colecionar, conservar e expor. Além disso, propõe uma reavaliação “do estatuto, do valor e das interpretações dos objetos ao serem musealizados” (Nascimento, 2013, p. 86). Por fim, a crítica pós-colonial manifesta-se como uma crítica explícita às consequências do regime político colonial. Compreende o museu como um espaço colonizador e reconhece a consequente soberania eurocêntrica que impera dentro deles. Assim, procura combater distorções e marginalizações das culturas não europeias dentro dessas instituições.

Embora expressem reivindicações distintas e nem sempre diretamente articuladas à crítica colonial, ao desnaturalizarem as práticas museais e problematizarem as formas de hierarquias promovidas nos museus, essas correntes corroboraram, sobretudo no início, discussões que, mais adiante, seriam analisadas sob a ótica da descolonização e da decolonialidade. Nesse sentido, pode-se considerar que a crítica pós-colonial, inserida no âmbito dos estudos pós-coloniais, foi mais expressamente determinante na inserção da temática da descolonização na Europa.

Para dar conta das relações desiguais promovidas pelo regime colonial e observadas diretamente pela crítica pós-colonial e indiretamente por outras correntes museológicas, motivou-se um exercício de pensamento sobre as possibilidades de descolonização dos museus. Aqui, ao referir-se à descolonização, compreende-se uma atitude de superação do colonialismo, comumente associada às lutas anticoloniais e ao marco político de emancipação (Restrepo & Rojas, 2010). Assim, nos museus, proliferaram práticas de inclusão e promoção da diversidade como forma de democratizar as instâncias de poder denunciadas dentro desses movimentos e de atender à sua demanda social recém estabelecida.

Dentro dos museus, Coclote (2019) observou uma recorrência de experiências descoloniais no âmbito das curadorias, dos programas públicos, das atividades educativas e dos fóruns de discussão. Notadamente no domínio das exposições, surge o que Reilly (2018) chama de *ativismo cultural*. O termo é utilizado para designar práticas de inclusão curatorial de artistas não inseridos ou excluídos da cena artística canônica. Esta prática tornou-se frequente em exposições com proposições descoloniais.

Nesse contexto, é relevante mencionar a exposição *Magiciens de la Terre*, realizada em 1989, no Centro Georges Pompidou, em França. A exposição de Jean-Hubert Martin incluiu, em posição de protagonismo, expressões artísticas não ocidentais. Além disso, questionou a homogeneização de parâmetros artísticos universalizados ao apresentar, por meio de diferentes histórias e cosmologias indígenas, uma “pluriversalidade de estesia” (Muñiz Reed, 2019, p. 7).

Também o impulso descolonial motivou o estabelecimento de instituições inteiramente dedicadas aos povos e temas problematizados pela discussão descolonial, como, por exemplo, o Museu Nacional do Índio Americano (EUA, 1989), O Museu Internacional da Escravidão (Reino Unido, 2007) e o Museu Nacional de História e Cultura Afro-americana (EUA, 2016). Merece menção, o caso paradigmático do Museu do Quai Branly, criado em 2006, em Paris, França. Estabelecido dentro do contexto da

crise dos museus etnográficos na Europa, os proponentes do museu Jacques Kerchache³ e Jacques Chirac⁴, manifestaram a intenção de “libertar” as chamadas artes primitivas de seus desígnios científicos (Brulon, 2013). Para isso, o museu adotou uma abordagem artística em detrimento de uma abordagem científica, promovendo uma viragem do objeto etnográfico para a obra de arte. A concepção foi, portanto, a de um museu de arte dedicado às “artes primitivas”, em contraposição ao museu científico. Em outras palavras, a ambição era emancipar esses objetos da sua conotação científica, consolidada nos museus etnográficos durante o período colonial. Desse modo, o projeto se delineou sob a intenção de uma restituição histórica e responsabilidade política de promover justiça para as culturas ditas extraeuropeias (Chirac, 2007).

Outrossim, as discussões sobre os pedidos de devolução de objetos recolhidos em situação colonial e dominação política têm representado parte expressiva dos debates descoloniais e decoloniais. Apoiando-se em autores como Alfredo Wagner Almeida, Michel-Rolph Trouillot, Homi Bhabha e Eric Hobsbawm, Márcia Chuva (2020) faz uma análise interessante sobre as motivações por trás dos pedidos de restituição de objetos museológicos, relacionando-os com fatores históricos. Para tal, a autora apoia-se em três teses, a saber: a restituição como um modo de circulação que integra o *modus operandi* dos museus; a associação da história desses objetos à história dos museus que os acolheram; o passado sensível implicado nos pedidos de restituição. Assim, com base nesse contexto, a autora determina três fatores para a crescente demanda pela restituição dos objetos museológicos.

Chuva (2020) associa o primeiro fator à desestabilização semântica de termos e conceitos como exposição, coleção, tradição, entre outros, e à complexa articulação dos seus usos sociais, que diversificam a partir do contexto ora cotidiano, ora político, motivado por afirmações identitárias e por direitos territoriais. Quanto ao fator seguinte, a questão que se coloca está relacionada com as reivindicações feitas pelos herdeiros dos objetos espoliados, direcionadas às práticas coloniais da Museologia e

³ Colecionador e marchand de arte.

⁴ Então presidente de França.

com especial atenção aos museus nacionais. Nesse sentido, as reflexões provocadas pela demanda de restituição “mobiliza o legítimo desejo de contar a história a partir de outros centros, referências e lugares” (Chuva, 2020, p. 74). Finalmente, a crise da categoria nacional, motivada por uma disposição dos países emergentes em consolidar “projetos nacionalistas”, a desestabilização do conceito de “cultura nacional” e a forte contestação do que se denominaram museus nacionais, além do desejo por parte das sociedades emancipadas em participar dos circuitos mercantis movimentados pelos bens simbólicos, constituem o terceiro fator (Chuva, 2020).

De acordo com Menezes e Álvarez (2019) os primeiros pedidos de restituição após a Segunda Guerra foram emitidos na década de 1960 por países da América do Sul no contexto do pós-guerra. Alguns anos depois, na década de 1980, foi a África que emitiu os seus primeiros pedidos. Em convenções dos anos 1970 e 1980, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) assumiu a pauta, proibindo o comércio de objetos saqueados durante o período colonial e solicitando a restituição dos espólios. Além da UNESCO, outras organizações se propuseram a encontrar soluções alternativas, como o Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o International Law Association (ILA). Também se destacou no debate o relatório Savoy-Sarr⁵ e o parecer encomendado pelo presidente de França, Emmanuel Macron, divulgado em 2018, que defendeu mudanças estruturais para tornar a restituição possível. No entanto, em termos de estrutura jurídica, essas e outras medidas têm se revelado inconsistentes. Assim, a complexidade do debate e as tensões, especialmente políticas, a ele implicadas, espelham uma situação de entrave, com “tratados que não estão em vigor, acordos muito ineficientes e regulamentações internacionais limitadas por acordos bilaterais” (Menezes & Álvarez, 2019, p. 185).

Com esse breve panorama, é possível inferir que, no âmbito europeu, a descolonização tem sido refletida nos museus através de uma ideia de superação do

⁵ Sarr, F. & Savoy, B. (2018). *The restitution of african cultural heritage. Toward a new relational ethics*. (n°2018-26). Ministério da Cultura de França. https://www.about-africa.de/images/sonstiges/2018/sarr_savoy_en.pdf

colonialismo. Como forma de reparação do que seriam resquícios persistentes do antigo regime político, predominam os valores modernos de democracia e igualdade, que operam, em geral, pelo paradigma da inclusão. O problema com esta abordagem não está relacionado propriamente com os seus valores, mas com a sua insuficiente capacidade de estabelecer condições para uma discussão igualitária. Uma das principais ressalvas com o paradigma da inclusão é que, pela sua lógica, o ato de incluir um diferente infere a existência de uma norma, ou, nas palavras de Albayrak-Aydemir (2018), de um “outro” incluído por um “comum”. Embora a autora baseie a sua análise principalmente na questão da descolonização dos currículos universitários, a reflexão é pertinente para o caso dos museus. Ela chama ainda a atenção para o facto de que, por norma, aquilo ou aquele que é incluído, responde, direta ou indiretamente, às regras daquele que inclui, revelando uma relação de poder implícita na ação.

Assim, o debate da descolonização nos museus tem se estabelecido pela episteme eurocêntrica e, portanto, é verticalizado. A soberania dessa episteme é, de acordo com o paradigma decolonial, uma condição propiciada pelo imperativo da colonialidade do conhecimento. Dessa forma, a decolonialidade não vai buscar a superação do colonialismo, mas transcender o padrão de poder da colonialidade (Restrepo & Rojas, 2010, p. 17), ultrapassando as questões subjacentes ao regime político. Enquanto projeto ético-político e epistémico, atua para desvincular-se das estruturas coloniais que persistem no seio do conceito de modernidade ocidental e “que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação” (Muñiz Reed, 2019, p. 5).

E, pelo que foi exposto até aqui, falar em descolonização não é falar em decolonialidade, uma vez que a primeira não considera a condição de colonialidade inferida pela segunda. Embora não haja consenso a respeito das terminologias⁶, nos

⁶ Boaventura de Sousa Santos, por exemplo, vai denominar três formas críticas de abordagem ao colonialismo: o pós-colonialismo, a descolonização e as Epistemologias do Sul. Na concepção de Santos, os *estudos pós-coloniais* são os estudos que surgiram a partir dos anos 1960, no rescaldo da independência política das colónias europeias na Ásia e em África, e sublinharam as formas de dependência económica pós-independência, subordinação política e subalternização cultural. Além disso, foram produzidos maioritariamente sob um aporte teórico eurocêntrico, baseado em académicos do Norte. Por outro lado, vai chamar de *descolonização* os estudos que emergiram na década de 1990 na América Latina e que é aqui chamado *decolonial*. E que, precisamente pela crítica à hegemonia do conhecimento eurocêntrico,

termos desta dissertação entende-se a descolonização como um esforço de superação de formas persistentes do colonialismo, que vai sustentar tanto as suas questões, quanto as suas respostas, em um aporte teórico especialmente centrado no Norte. Embora reconheça as relações de poder implícitas ao eurocentrismo, esta abordagem desconsidera tanto a colonialidade quanto a sua outra face, a modernidade. Assim, enquanto a decolonialidade tem sido mais efetivamente explorada em territórios não ocidentais, a descolonização é a abordagem predominante no território europeu.

desloca a sua produção para os territórios descentralizados, em especial América Latina e Caribe. Ver mais em: Santos, B. S. (2010). *Descolonizar: abrindo a história do presente*. Autêntica Editora.

Por outro lado, o autor António Sousa Ribeiro condensa todas as correntes aqui citadas na terminologia do *pós-colonial*, embora reconheça a heterogeneidade do campo. Ver mais em: Ribeiro (2010). Outrossim, alguns textos que discutem a descolonização recorrem a autores e reflexões atribuídos a teoria decolonial, como Brenda Cocote (2019) e Muñiz Reed (2019), citados ao longo do presente trabalho.

2. HORIZONTES DECOLONIAIS NOS MUSEUS

2.1. Calouste Sarkis Gulbenkian: Notas sobre a Episteme de um Colecionador

A Fundação Calouste Gulbenkian é uma instituição de direito privado de utilidade pública geral com caráter perpétuo, cujo fins estatutários são a Arte, a Beneficência a Ciência e a Educação. Foi criada por disposição testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian (C. S. Gulbenkian), que legou os seus bens a Portugal sob a forma de uma Fundação, cujos estatutos foram aprovados pelo Estado Português em 18 de julho de 1956. Com os serviços centrais sediados em Lisboa, possui também delegações em Paris e em Londres, cidades onde este cidadão britânico de origem arménia viveu.

C. S. Gulbenkian nasceu em 23 de março de 1869 em Scutari, Calcedónia, parte asiática de Istambul, e descendia de uma renomada família arménia – proprietária de uma das empresas de importação e exportação mais importantes do Império Otomano e oriunda de Cesareia, na Capadócia, onde se cruzam os caminhos entre a Europa e a Ásia.

Embora tenha iniciado os seus estudos em Kadiloy, na Calcedónia, C. S. Gulbenkian entrou em contacto com os estudos eurocêntricos ainda muito jovem. Após um breve período na Escola Aramyan-Uncuyan, ingressou na Escola francesa de St. Joseph, ambas em Kadiloy, e só aos 14 anos mudou-se efetivamente para Marselha, onde aprimorou o seu conhecimento em francês. Posteriormente, prosseguiu com os seus estudos de bacharelado no prestigiado colégio americano Robert College, localizado junto ao Estreito de Bósforo, que separa a parte Asiática de Istambul da parte europeia. Em 1887, aos 18 anos, concluiu os seus estudos no King's College em Londres, obtendo o título de Engenharia e Ciências Aplicadas. Embora tenha considerado uma carreira académica em Paris, foi desencorajado pelos planos do seu pai, relacionados aos negócios da família. Assim, em 1888, viajou para Baku, onde complementou a sua

formação e aprofundou os seus conhecimentos sobre petróleo. Fascinado pelo tema, tornou-se especialista na área, chegando até mesmo a produzir algumas publicações a respeito.

Já familiarizado com o território europeu, C. S. Gulbenkian estabeleceu-se em Londres em 1897. Adquiriu a sua nacionalidade britânica em 1902 e permaneceu no país até 1920, quando se mudou para França, onde ficou até 1940. Em Paris, residiu em um palácio na Avenida Léna, local onde posteriormente desfrutaria da sua já iniciada coleção de arte. A última parte da sua vida, de 1942 a 1955, foi passada em Lisboa. Nessa altura, durante a Segunda Guerra Mundial, C. S. Gulbenkian decidiu procurar refúgio num país neutro. Por opção estratégica, escolheu residir em Portugal devido a posição geográfica do país, que possibilitaria uma possível fuga pelo mar aos Estados Unidos.

Relatos biográficos indicam que C. S. Gulbenkian encontrou em Lisboa uma cidade pacata, que destoava de uma Europa devastada pela guerra, e apreciou a hospitalidade dos portugueses, que considerou diferenciada. Além disso, o sistema fiscal e a falta de interferência dos media provavelmente influenciaram a sua permanência na cidade até ao fim da vida (Calouste Sarkis Gulbenkian, s.d.).

Enquanto colecionador, C. S. Gulbenkian foi movido pelo seu gosto pessoal e intuição. Embora não fosse alheio aos critérios sistemáticos do colecionismo da arte, como épocas ou séries, ele estava especialmente interessado nas emoções e sensações que as obras lhe causavam (Sampaio, 2000, p. 375). Desse modo, não se via obrigado a tomar como critério os nomes em voga no círculo do colecionismo internacional (Jiménez-Blanco & Mack, 2007). A sensação de beleza dos objetos foi um fator determinante na formação de sua coleção (Calouste Sarkis Gulbenkian, s.d.).

Apesar de valorizar a escolha intuitiva, C. S. Gulbenkian procurou aprimorar a sua intuição por meio dos estudos. Paralelamente às consideráveis compras de livros e assinaturas de periódicos de arte, no início dos anos 1900, C. S. Gulbenkian buscou formação com especialistas. Em 1903, contratou Camille Benoit, conservador do Museu do Louvre na área de pintura e também colecionador. Conforme relatado por Conlin (2019), Benoit utilizava uma metodologia cronológica, através de pinturas italianas e

holandesas do museu, começando com os primitivos italianos, passando por uma visão geral e finalizando com casos específicos.

De acordo com Conlin (2019), C. S. Gulbenkian foi educado esteticamente de forma conservadora. Essa afirmação encontra respaldo numa conversa de C. S. Gulbenkian com George H. Davey, na qual afirmou que tudo lhe interessava, exceto a escola ultramoderna. Como exemplo de antítese do gosto do colecionador, o autor utiliza ainda uma obra de Cézanne, cujo trabalho forneceu as bases da transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte considerada radicalmente inovadora do século XX.

Independentemente das suas preferências, manteve-se atualizado na literatura sobre a arte. Ele dedicou considerável tempo a examinar catálogos de vendas e a estabelecer contacto com agentes e marchands (Conlin, 2019). A autora Ana Isabel Caldeira da Cruz sintetiza a prática de colecionismo de C. S. Gulbenkian da seguinte forma:

Procurava nas obras de arte um preenchimento estético, procurando o ideal de beleza nos objetos que adquiria. Preocupava-se com a proveniência, origem, qualidade das peças e estado de conservação, procurando informar-se e rodear-se de conselheiros para, só assim, adquirir a peça que lhe despertara o ‘apetite’. Neste sentido, entende-se porque não procurou comprar sistematicamente um autor ou um estilo ou uma época. A obra de arte valia *per se*. (Cruz, 2022, p. 14)

Com o conhecimento e os meios necessários para praticar ativamente o colecionismo, C. S. Gulbenkian formou uma volumosa coleção que, ao final de sua vida, somava cerca de seis mil peças. Além de uma quantidade expressiva de peças armazenadas na casa que possuía em Paris e em sua residência em Lisboa, parte das peças encontravam-se em regime de empréstimo no British Museum e na National Gallery, ambos em Londres.

Em estágio avançado de sua vida, C. S. Gulbenkian foi tomado pela preocupação com o reagrupamento das obras, a ponto de encomendar um projeto de museu para tal. Embora o referido projeto tenha sido concluído pelo arquiteto norte-americano

William Adams Delano e aprovado por C. S. Gulbenkian, acabou por ser suspenso devido ao advento da guerra e suas consequências políticas (Perdigão, 1969, p. 200), não avançando posteriormente. A preocupação expressa em seu testamento se materializaria, anos depois, no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

2.2. O Museu Calouste Gulbenkian e Calouste Gulbenkian no Museu

O Museu Calouste Gulbenkian funciona em edifício próprio, junto à Sede da Fundação Calouste Gulbenkian e sob a tutela desta instituição. O Museu foi inaugurado em 1969 e, como já mencionado, a sua construção teve como principal objetivo albergar a totalidade da coleção de arte reunida por C. S. Gulbenkian ao longo de parte considerável da sua vida. A preocupação em conceber um museu relacionado com a personalidade do colecionador, constantemente referida em seu período de concepção, resultou num museu construído para a coleção e que espelha as escolhas culturais e o espírito de C. S. Gulbenkian (Lapa, 2009). Pelas características intrínsecas a esta escolha concetual, é possível inferir que, já em seu período inicial, o Museu Calouste Gulbenkian se fundamenta dentro de um escopo museográfico moderno.

Enquanto colecionador, C.S. Gulbenkian obteve reconhecimento internacional. A sua coleção é apresentada pela Fundação como uma das mais significativas coleções particulares do mundo (Museu Calouste Gulbekian, s.d.), e a sua relevância é também salientada pelo que representou a sua incorporação por Portugal, até então com pouco prestígio na cena cultural europeia. Os relatos biográficos apresentados pelo Guia do Museu (2004, p. 8) destacam a capacidade de C. S. Gulbenkian, como colecionador, em selecionar as suas obras de modo erudito, requintado, intuitivo e dotado de obstinação e paciência. Nesse contexto, infere-se que a relevância atribuída à sua coleção e aos seus métodos de colecionismo configura atributos de especialista ao colecionador.

Como aponta Maria Teresa Gomes Ferreira, diretora do Museu entre 1969 e 1998, e interveniente direta durante o processo da sua concepção, o Museu Calouste

Gulbenkian foi idealizado para a sua coleção, e, em certa medida, reflete não apenas o gosto, mas também a cultura e o espírito do colecionador C. S. Gulbenkian (Museu Calouste Gulbenkian, 1996, p. 3). Analogamente, ao concluir o seu estudo sobre a génese da instituição, Lapa (2009) salienta que a exposição permanente do referido museu “constitui um dos eixos de identidade institucional da Fundação Calouste Gulbenkian” (p. 238).

A erudição atribuída a C. S. Gulbenkian coincide com a sua formação de base eurocêntrica. Deve-se considerar os estudos com Camille Benoit, colecionador e especialista do Museu do Louvre, bem como a prática de aconselhamento com especialistas, além das frequentes visitas a museus, na conceção de uma História da Arte para C. S. Gulbenkian e no reflexo dessa história na constituição de sua coleção. A respeito dos estudos eurocêntricos, Quijano salienta que o eurocentrismo enquanto perspectiva cognitiva não está restrito aos europeus. Ao contrário, se expressa cognitivamente em todos aqueles que tenham sido educados sob sua hegemonia (2014, p. 287).

A coleção de C. S. Gulbenkian é composta por cerca de seis mil peças. Dentre elas, cerca de 1000 objetos foram selecionados para serem exibidos ao público na exposição permanente, cujo acervo está organizado essencialmente em dois núcleos: Arte Oriental e Clássica, e Arte Europeia. O primeiro está seccionado em: Arte Egípcia; Arte Greco-Romana; Arte da Mesopotâmia; Arte do Oriente Islâmico; Arte Arménia; e Arte do Extremo Oriente. Já o segundo está seccionado em: Pintura; Escultura; Artes Decorativas; Arte do Livro; e René Lalique. Embora a exposição permanente não represente a totalidade do acervo, uma vez que a sua curadoria foi pensada para representar o colecionador, pode-se dizer que, de certa forma, ela traduz as suas escolhas artísticas. Como analisou Lapa (2009):

“[...] o discurso museográfico da exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian se alicerça numa programação ancorada num valor simbólico, directamente associado a uma representação que os programadores fizeram do «espírito» e do «gosto» do Coleccionador, [...] essa representação tem sido ao longo dos 40 anos do Museu, não só mantida, mas mesmo reforçada pela

Fundação Calouste Gulbenkian – cristalizando-se como principal justificação para a permanência de uma museografia que aqui designei por *museografia do silêncio*”. (p. 239)

Desse modo, é possível identificar que nos critérios de seleção de C. S. Gulbenkian não estavam incluídas estéticas oriundas de África ou das Américas. Sua percepção estética replica as concepções que se consolidam no período da modernidade ocidental. Tais concepções podem ser observadas em Hegel e na sua concetualização desse período. De acordo com Dussel (1993), a ideia de modernidade ocidental em Hegel culmina na ideia de que a Europa seria o centro e o fim do mundo antigo e do Ocidente. Já a Ásia, com um papel introdutório e infantil, seria o começo, e, portanto, ainda digna de ser incluída na História. Esta é uma construção histórica que remonta a uma organização subjetiva dos povos que desponta na fase inicial da modernidade. “A Ásia é a parte do mundo onde se verifica o começo enquanto tal... Mas a Europa é absolutamente o Centro e o Fim do mundo antigo e o Ocidente enquanto tal, a Ásia o Oriente absoluto” (Hegel, conforme citado em Dussel, 1993, p. 20).

Nessa configuração, o movimento histórico do Oriente para o Ocidente teve antes de eliminar a América Latina e a África. Por um lado, a América foi identificada como a infância da humanidade e, devido ao seu caráter de imaturidade, não reconheceu atributos para a tangibilidade da história hegeliana. Por outro, a África, para Hegel, não ministraria nenhum ingrediente civilizatório e, portanto, não teria propriamente história. Motivo pelo qual o filósofo decide não mais mencioná-la (Dussel, 1993).

Assim como Hegel, outros filósofos da modernidade ocidental, notadamente Kant e Habermas, não consideraram um lugar na história mundial para a América e tampouco para a África (Dussel, 1993). Além disso, nenhum desses filósofos considerou a conquista da América como um determinante constitutivo da Modernidade. É nessa configuração da História Universal que se constitui a História da Arte, e é sob a subjetividade das suas hierarquias que uma série de diretrizes sociais, incluindo as diretrizes estéticas, serão universalizadas.

A coleção de C. S. Gulbenkian reflete essa construção da História da Arte ocidental, na qual a África e a América não atendem aos critérios da teoria da estética, e onde a arte oriental, por corresponder mais aos critérios de civilização moderna, encontra algum espaço. Neste caso específico, a origem arménia de C. S. Gulbenkian foi fundamental para a proporção de arte oriental da coleção. Ainda assim, considerando os conhecimentos que adquiriu e que o levaram, de certa forma, ao posto de especialista, é possível afirmar que se trata de uma coleção alicerçada pelos critérios de beleza e relevância eurocêntricos. Sendo um museu fundado para refletir a imagem de um colecionador, a ênfase nos objetos é salientada. Brulon (2020) aponta como essencialmente moderna a distinção entre objeto e experiência, e a relevância concedida aos objetos enquanto matéria produtora da verdade pelo sujeito ontológico europeu.

Retomando alguns dos principais postulados dos museus modernos, a separação ontológica entre sujeito e objeto, e entre pensamento e matéria, revela-se como um dos principais traços do colonialismo nos regimes museais e patrimoniais (Brulon, 2020). Assim, a partir desse modelo de museu, o colecionismo adquire um papel central, especialmente no âmbito das expressões das antiguidades, valoradas pelo contexto cultural europeu à medida que representam uma continuidade histórica dos períodos áureos da civilização, imaginados a partir da Grécia.

No que diz respeito à relação com as coleções, esse *modus operandi* moderno persiste, segundo Almeida (2001), na génese dos museus contemporâneos, na forma de uma “herança colecionista ilustrada” (p. 124). Sob a perspectiva da Modernidade/Colonialidade, essa persistência é sustentada especialmente por meio da colonialidade do conhecimento, que marginaliza e inviabiliza outros sistemas de conhecimento (Restrepo & Rojas, 2010, p. 38) que se distanciam dos paradigmas da racionalidade moderna. Outrossim, a efetiva implementação dos métodos circunscritos ao *modus operandi* dos museus modernos desdobra outras formas de colonialidade, como a colonialidade da estética (Mignolo, 2010).

O conceito elaborado por Mignolo (2010) exprime a universalização de uma apreciação do belo, notadamente demarcada pelas teorias da arte ocidental. Ao

investigar a etimologia da palavra *aesthesis*, que se origina do grego antigo, o autor resgata significados relacionados com os processos de percepção visual e sensorial, que giram em torno de vocábulos como sensação visual, sensação gustativa e sensação auditiva. A partir do século XVII, o conceito *aesthesis* se restringe a uma concepção estética que representa uma versão ou teoria particular de percepção da beleza. Se por um lado, a *aesthesis* é um fenómeno comum a todos os organismos vivos com sistema nervoso, por outro, a estética é uma versão ou teoria particular das sensações relacionadas à beleza. A essa operação cognitiva, Mignolo (2010) chama *de colonização da aesthesis*. Assim observa Tlostanova (2011):

A estética europeia da modernidade colonizou a *aesthesis* como parte da sua colonização global do ser e do conhecimento, levando a formulações rigorosas do que é belo e sublime, bom e feio, à criação de estruturas canônicas, genealogias artísticas, taxonomias específicas; cultivando preferências de gosto, determinando de acordo com os caprichos ocidentais o papel e a função do artista na sociedade, sempre outrificando o que caiu desta rede. (p. 15)

Essa reorientação conceitual da experiência particular europeia de apreciação do belo foi internalizada pela hegemonia do eurocentrismo, que por sua vez foi universalizada através da colonialidade do conhecimento, dimensão epistêmica da colonialidade do poder, que subalterniza, mitifica ou inviabiliza conhecimentos diferentes das modalidades de produção do conhecimento ocidental, notadamente caracterizado pela ciência convencional e o discurso do especialista (Restrepo & Rojas, 2010, p. 136). Desse modo, a operação cognitiva colonizadora da *aesthesis* pela estética serviu para fundamentar as bases da história europeia – incluindo a História da Arte – e para a desvalorização de toda experiência *aestésica* não conceituada nos termos de sua experiência sensorial. Como sintetiza Mignolo (2010):

Em outras palavras, não existe uma lei universal que torne necessária a relação entre estética e beleza. Esta foi uma ocorrência europeia do século XVIII. Por razões complexas, que têm a ver com a construção da Europa a partir de 1492, a teorização particular da experiência estética europeia tornou-se universal, deslegitimando e ocultando as suas experiências de sensações satisfatórias e o

gosto pela criatividade na linguagem, nas imagens, nos edifícios, nas decorações, entre outras, de civilizações não europeias. (pp. 13-14)

Uma vez que o Museu Calouste Gulbenkian, como já referido, foi concebido para espelhar a personalidade do seu idealizador, pode-se inferir que este Museu já nasce como um museu moderno. A ênfase nos objetos, decorrente da homenagem ao colecionador e às suas habilidades de coleta, e a narrativa estética de uma História na qual os territórios de África e América não estão incluídos, configuram, de acordo com Mignolo (Gonçalves & Ribeiro, 2018), museus modernos/coloniais, que replicam as estruturas conceituais fundamentadas no período de conquista da América.

No caso específico do referido Museu, o modo como foi pensado representa alguns desafios relevantes para sua decolonização. Isto porque, como mencionado, o museu enaltece valores estéticos e abordagens museológicas parciais, sem tornar claro a devida parcialidade dessas escolhas. Em outras palavras, segue universalizando a narrativa eurocêntrica por meio da sua exposição permanente.

Assumindo uma disponibilidade para a decolonização deste Museu que não represente a dissolução do seu planeamento concetual e que homenageie o seu patrono, a comunicação museal torna-se especialmente explorável. Deste modo, a promoção da narrativa, através de uma abordagem local, seria benéfica para a desconstrução dos universalismos, sem causar prejuízos ao que ali está exposto. É também campo criativo e potencialmente disruptivo abordar o tema, por exemplo, das ausências estéticas, revisitando a própria coleção, que é extensa e rica em possibilidades curatoriais. De certa forma, esta estratégia já foi explorada pelo Museu na exposição *O Gosto pela Arte Islâmica 1869 — 1939*, realizada em 2019, na qual a curadoria utilizou obras do núcleo de arte islâmica da coleção permanente para explorar o colonialismo, por meio da história de vida de C.S. Gulbenkian, entre outras questões.

Os meios tradicionais de exposição e exibição de coleções nos museus são especialmente bem-sucedidos em facilitar o processo de tornar visível assuntos ocultos (Ariese & Wróblewska, 2022). Este é um trabalho de ressignificação das intersecções entre o visível e o invisível implicadas nas coleções (Pomian, 1994). Contudo, tais opções

não atingem a estrutura colonial do museu moderno, que passa, como já abordado, pela atuação ativa de outros sujeitos e outros conhecimentos.

No geral, as exposições tem ocupado parte expressiva dos engajamentos decoloniais nos museus. Antes da exposição *Europa Oxalá*, o Museu Calouste Gulbenkian promoveu exposições temporárias que, de maneira direta ou indireta, abordaram questões coloniais. São exemplos as mostras *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*, em 2016-2017, *Yto Barrada Moi je suis la langue et vous êtes les dents* e *Filipa César. Crioulo quântico*, em 2019, e *Robin Fior Call to action / Abril em Portugal* em 2020. É também expressiva a atuação da Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito da sua programação, com a apresentação pública de filmes como *Avó (Muidumbe)* de Raquel Schefer, em 2021, e *Caminho para as Estrelas*, de Mónica de Miranda, em 2022; a apresentação da peça de dança *Yasuke Kurosai: No cruzamento das culturas africana e asiática*, em 2022; a conferência sobre acumulação primitiva, com a historiadora de arte Bénédicte Savoy, em 2022; além da performance *Museu Encantador*, desenvolvida por Rita Natálio e Joana Levi, em 2021 – esta última com proposições assumidamente decoloniais.

2.3. Europa Oxalá: Os Limites e as Contradições de uma Exposição De[s]colonial

A exposição *Europa Oxalá* foi apresentada no Museu Calouste Gulbenkian no período entre 3 de março e 30 de maio de 2022 (figura 1). De caráter itinerante em função da sua conceção compartilhada, esteve anteriormente em Marselha, França, no Museu das Civilizações Europeias e Mediterrâneas (MUCEM), e posteriormente no Museu Real da África Central (AfricaMuseum), em Tervuren, Bélgica. O projeto expositivo foi concebido conjuntamente pelos três museus referidos. No entanto, o Museu Calouste Gulbenkian, representado pela Fundação Calouste Gulbenkian, soma também a colaboração expressiva do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade

de Coimbra, particularmente no domínio do Projeto MEMOIRS, que será melhor abordado mais à frente.

Figura 1 - Exposição “Europa Oxalá”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

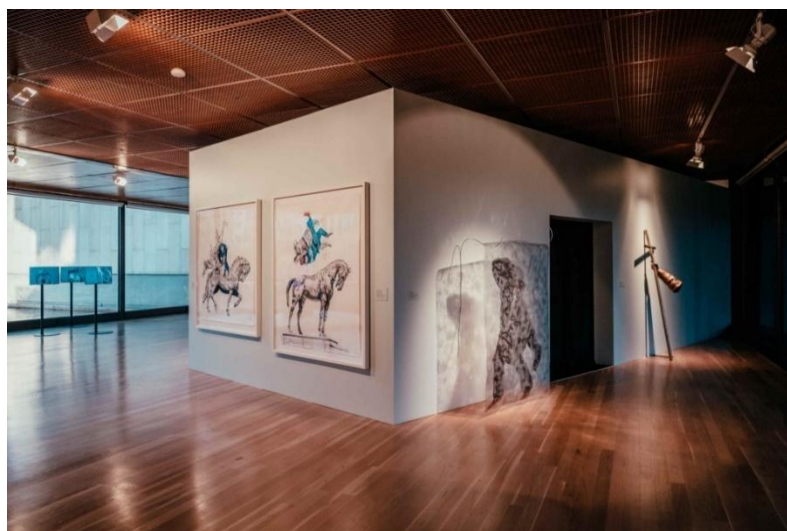


Foto: Fundação Calouste Gulbenkian – Pedro Pina

De acordo com Margarida Calafate Ribeiro (2022), a exposição está inserida na discussão contemporânea que coloca sob suspeita o contrato historiográfico europeu. Em sua análise, a realidade do fim dos impérios ultramarinos e um consequente fluxo populacional com vivência colonial em direção à Europa escancarou demandas que têm sido tratadas por meio de soluções ineficazes, que remontam a matriz colonial “gerando fenómenos de integração mal resolvidos” (Ribeiro, 2022, p. 51). Nesse sentido, a exposição teria um caráter convocatório de enfrentamento de um passado sensível e das suas consequências no presente, além da intenção de criar os mecanismos para que estas situações não tenham mais expressão nos dias atuais.

A exposição conta com aproximadamente 60 obras, dentre elas pinturas, desenhos, esculturas, filmes, fotografias e instalações, de 21 artistas: Aimé Mpane, Aimé Ntakiyica, Carlos Bunga, Délio Jasse, Djamel Kokene-Dorléans, Fayçal Baghriche, Francisco Vidal, Josèfa Ntjam, Katia Kameli, Malala Andrialavidrazana, Márcio Carvalho,

Mohamed Bourouissa, Mónica de Miranda, Nú Barreto, Pauliana Valente Pimentel, Pedro A.H. Paixão, Roland Gunst (John K. Cobra), Sabrina Belouaar, Sammy Baloji, Sandra Mujinga e Sara Sadik. Parte expressiva desses artistas nasceu e cresceu em contextos pós-coloniais, compartilhando origens familiares oriundas das antigas colónias em África, como Congo, Angola, Guiné, Benin, Argélia e Madagáscar.

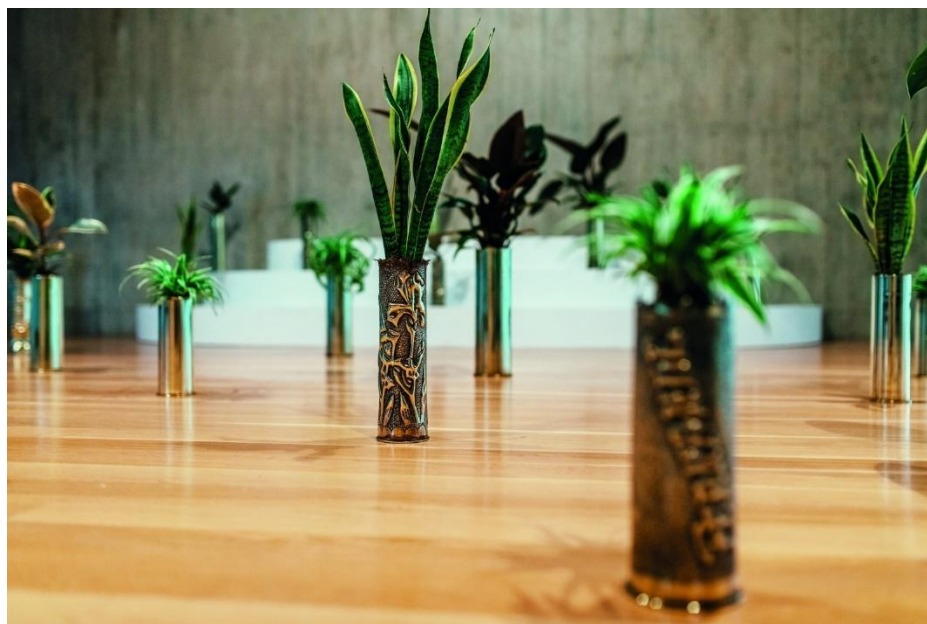
De forma geral, Europa Oxalá aborda temas como herança, memória e identidade, através de artistas que herdaram memórias “que não são só vozes, sons e gestos, mas também imagens e recordações das suas culturas de origem, pontos de partida para um importante trabalho de investigação nos arquivos históricos, familiares ou institucionais” (Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d. - b). Essas são as bases da produção artística que compõem a exposição – conforme vê-se nos exemplos das figuras 2, 3, 4 e 5.

Figura 2 - Dada (2018)



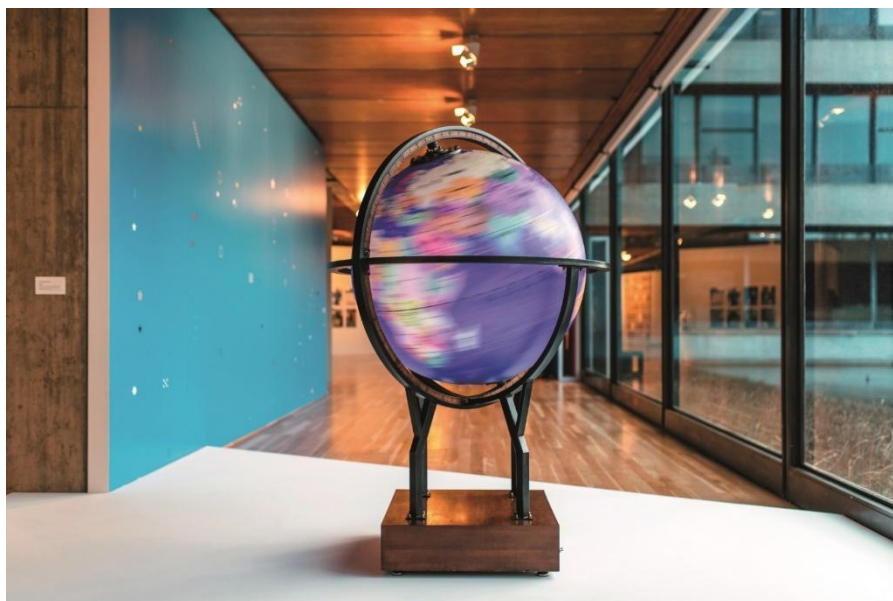
Escultura em gesso de um molde de mãos com cinto em couro envelhecido da artista francesa Sabrina Belouaar. A obra, que abre a exposição, evoca a história familiar do pai da artista, migrante argelino em França e trabalhador longo numa fábrica de cintos. Foto: Fundação Calouste Gulbenkian – Pedro Pina

Figura 3 - Sans Titre (2018)



Obuses-jarras em metal com plantas tropicais originárias de Katanga do artista congolês Sammy Baloji. A fabricação desse tipo de artilharia utilizada na Primeira e Segunda Guerra Mundial contribuiu para a exploração europeia dos recursos naturais do Congo e, particularmente, em Katanga. Foto: Fundação Calouste Gulbenkian – Pedro Pina

Figura 4 - Souvenir (2009)



Globo terrestre iluminado em movimento giratório ininterrupto do artista franco-argelino Fayçal Baghrich. A velocidade do movimento torna difusa a percepção das demarcações geográficas e espelha questões sobre território e identidade. Foto: Fundação Calouste Gulbenkian – Pedro Pina

Figura 5 - Afro descendente (2020)



Série de retratos fotográficos da artista portuguesa Pauliana Valente Pimentel, que retratou a realidade dos artistas lisboetas de origem africana no período da pandemia de Covid-19 e espelhou questões trazidas pelo movimento *Black Lives Matter*. Foto: Fundação Calouste Gulbenkian – Pedro Pina

Além disso, há uma parcela menor de artistas que não têm afiliação africana nem são afro-europeus, mas que tiveram seus trabalhos considerados pertinentes e até mesmo determinantes⁷ pela curadoria. De acordo com Isabel Mota, presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, a exposição “nasce da convicção de que estes artistas são a expressão de uma Europa heterogênea e cosmopolita, e cuja obra artística pode ajudar-nos a compreender as transformações sociais e artísticas em curso” (Centro de Estudos Sociais, 2021, p. 7).

1. ⁷ “[...] seus trabalhos sobre as questões pós-coloniais fizeram com que eles se aproximassem destes temas”, explicou António Pinto Ribeiro, na inauguração da mostra. “Há artistas que não têm nenhuma afiliação africana nem são afro-europeus, contudo, são determinantes”, reforçou. O Gerador (2022, 10 maio). “*Europa Oxalá*”. “*O que fizemos com a nossa memória colonial?*”. O Gerador. <https://gerador.eu/europa-oxala-o-que-fizemos-com-a-nossa-memoria-colonial/>

Paralelamente à exposição, foi organizada uma programação cultural-artística dialógica aos temas e às obras desses artistas, que contou com ciclos de cinema; uma performance realizada pelas alunas finalistas da Escola Superior de Dança (IPL); visitas orientadas em português e em língua gestual além de uma visita e um espaço de diálogo com o curador António Pinto Ribeiro; visitas orientadas e espaço de diálogo para escolas; conferências com temas da pós colonialidade, acumulação primitiva e terrorismo de Estado na Argentina; espaço de diálogo sobre os temas da memória e da pós-memória.

A curadoria de Europa Oxalá foi partilhada entre António Pinto Ribeiro e os artistas Katia Kameli e Aimé Mpane⁸, que não apenas integram a exposição, mas também foram convidados para serem comissários. Ribeiro, um português, é programador cultural e investigador no projeto MEMOIRS – Filhos do Império e Pós-Memórias Europeias do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES). Além disso, ele possui um histórico de colaborações com a Fundação Calouste Gulbenkian, uma das instituições proponentes da exposição. Entre 2009 e 2015, desempenhou diversas funções na Fundação, incluindo programador cultural, autor e investigador, diretor artístico e curador, bem como programador-geral do Programa Gulbenkian Próximo Futuro/Next Future.

No que diz respeito aos artistas convidados, Aimé Mpane é um artista congolês radicado na Bélgica. A sua produção aborda o legado e os vestígios do colonialismo em África, recusando uma atitude de autopiedade e apelando à solidariedade humana e à consciência coletiva (figura 6). Katia Kameli, por sua vez, é uma artista franco-argelina, que explora temas relacionados com o norte da África e o Oriente Médio em suas

⁸ António Pinto Ribeiro possui licenciatura em Filosofia (1980, UCL) - Portugal, mestrado em Ciências da Comunicação (1995, UNL) - Portugal e doutorado em Estudos de Cultura (2015, UCL) - Portugal. Katia Kameli estudou na Academia de Belas Artes de Viena - Áustria, graduou-se na Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts em Bourges em 2000 – França. Ela recebeu uma pós-graduação em Novas Mídias em 2003 na Ecole Supérieure des Beaux-Arts em Marselha – França. Aimé Mpane depois de receber seu BFA (The Bachelor of Fine Arts) no Congo, passou a estudar na École Nationale Supérieure des Arts Visuels em Bruxelas, Bélgica.

produções (figura 7). A artista define a hibridação como uma questão central em sua produção e um reflexo de sua própria história⁹.

Figura 6 - Ngunda (2018-2020)



Instalação com 12 estrelas marianas e rasgo longitudinal, que evoca a silhueta da Virgem, sobre fundo azul com rodas quadradas em borracha, do artista congolês Aimé Mpane. Aborda o estatuto sacralizado da União, além de inscrever palavras como ‘tratados’, ‘pacificação’, ‘democracia’ e ‘justiça’ em suas inviáveis rodas quadradas. Foto: Fundação Calouste Gulbenkian – Pedro Pina

⁹ “I have always traveled back and forth between many countries and was never tied to a single region”. Schmickl, S. (2008, junho). *Katia Kameli - Interview*. Nafas. Universes in Universe. <https://universes.art/en/nafas/articles/2008/katia-kameli>

Figura 7 - Trou de Mémoire (2018)



Instalação fotográfica da artista fraco-argelina Katia Kameli. A instalação debate o passado colonial escondido num monumento que é dedicado à revolução argelina. Foto: Katia Kameli. Disponível em <https://www.katiakameli.com/photos/trou-de-memoire/>

Em conjunto, os curadores propõem uma narrativa curatorial que expressa a pluralidade sob a qual se constitui a Europa contemporânea. Esse objetivo pode ser observado na resposta dada coletivamente numa entrevista concedida ao Museu das Civilizações Europeias e Mediterrâneas (MUCEM) sobre o nome escolhido para a exposição:

Demos um nome à exposição para transmitir a ideia de uma Europa plural, mas unida. “Europa” vem da mitologia ocidental; “Oxalá” é uma expressão portuguesa cuja origem vem da expressão árabe “Inch' Allah” (“se Deus quiser”) e que possui vários significados, todos ligados ao desejo de um futuro ou acontecimento positivo. Ao juntar estas duas palavras, afirmamos a nossa

vontade de juntar geografias e culturas que se julgam distantes numa Europa comum. (Mucem, s.d.)

Estabelecida dentro da categoria de arte contemporânea, a exposição tem como foco apresentar uma arte contemporânea europeia produzida por artistas que, embora europeus, têm os seus trabalhos recorrentemente sintetizados na categoria de arte africana. Uma categoria artística do vocabulário colonial, que desconsidera a pluralidade dos contextos de produção das obras, como o local de origem, a nacionalidade ou a residência de quem produz. Como explicou Katia Kameli, no caso da exposição Europa Oxalá, essa produção é maioritariamente elaborada por e na Europa, e tem a intenção de mostrar uma Europa Negra através de diferentes gerações e estéticas que ilustram “a riqueza da multiplicidade” (Centro de Estudos Sociais, 2021, p.17), uma vez que “não há só uma história colonial, ou uma só diáspora” (Centro de Estudos Sociais, 2021, p. 27). A artista continua: “apesar de os estudos pós-coloniais irem de vento em popa, em certas instituições, ainda há um enorme problema de visibilidade e de classificação simplista relativamente aos artistas das diásporas”, complementando que a exposição pretende desconstruir cânones e “códigos de uma História da Arte patriarcal e egocêntrica” (Centro de Estudos Sociais, 2021, p. 27).

Em síntese, a curadoria da exposição propõe apresentar “outras histórias da história” por meio das histórias impressas nas obras desses artistas e sujeitos políticos europeus, bem como das experiências e emoções estéticas que essas obras possam suscitar (Ribeiro, 2022, p. 61). Desse modo, almeja-se contribuir para uma desconstrução da ideia de uma única história universal. A intenção é que as obras desses artistas possam promover uma reflexão inquisitiva sobre as tensões entre a realidade de uma Europa contemporânea e seus lastros coloniais, além de oferecer uma compreensão acerca das memórias que esses artistas e sujeitos políticos têm dos países de origem e de seus familiares.

Para Calafate Ribeiro (2022), investigadora do projeto MEMOIRS, os debates que precedem a exposição, a partir da emancipação das colónias na segunda metade do século XX, e são promovidos por ela, apresentam indícios de uma Europa “a descolonizar-se das suas ex-colónias, a libertar-se das imagens do ex-colonizador e do

ex-colonizado, a olhar para os fantasmas contidos nos seus objectos museológicos” (p. 55). Esta perspectiva otimista estabelece as condições para um futuro em que as histórias, objetos e imagens não são silenciados, permitindo que persistam para além da memória direta da experiência, nas mãos dos herdeiros dessas memórias. No contexto da exposição, esses herdeiros representam os artistas da segunda ou terceira geração das famílias oriundas das ex-colónias. Nessa perspectiva, esses intervenientes já não poderiam reivindicar uma memória direta da experiência, mas sim a sua herança. A ausência da experiência direta e a reivindicação dessa herança expressam o conceito central da exposição, que orienta boa parte da sua conceção: o conceito de pós-memória, também central no projeto MEMOIRS.

O projeto MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias é financiado pelo Conselho Europeu de Investigação (ERC), no âmbito do Programa-Quadro Comunitário de Investigação & Inovação Horizonte 2020 da União Europeia (n.º 648624) e sediado no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. Enquanto projeto académico, procura investigar “qual é o impacto, na Europa atual, da transferência de memórias do fim do colonialismo nas suas múltiplas dimensões” (Memoirs, s.d.). Tem como recorte territorial os cidadãos com origens nas ex-colónias portuguesas, francesas e belgas, mas não circunscreve suas questões à essas diásporas.

Em seu aporte teórico, o projeto MEMOIRS baseia-se fundamentalmente na tese de Marianne Hirsch sobre a questão da pós-memória. De forma concisa, essa tese sugere que “existe pós-memória quando certas memórias foram transmitidas de modo tão profundo que parecem constituir memórias em si mesmas” (Hirsch, 2008, p. 103). A formação dessas memórias, algumas das quais relacionadas à infância e outras sobretudo alheias às gerações anteriores, tornam-se o que Calafate Ribeiro (2022) descreveu como capital memorial próprio. No caso da exposição Europa Oxalá, os artistas que dela participam expressam seu próprio capital memorial por meio das obras apresentadas.

António Sousa Ribeiro (2019) esclarece que o processo de constituição da pós-memória é complexo e não se limita a uma simples transmissão de memórias. Embora toda a experiência do passado seja uma “experiência vicária [...], esta experiência de

substituição não é exclusiva da pós-memória” (Sarlo, 2005, pp. 93-94). A configuração da pós-memória implica uma atitude ativa por parte daqueles que detêm essas memórias. Para além de racional, essa decisão envolve também um elevado grau de envolvimento emocional (Sousa Ribeiro, 2019). Assim, uma vez que a presente dissertação não pressupõe uma relação de causa e efeito natural entre os antepassados das ex-colónias e os migrantes, o que se considera são “traços, vozes, sons, vestígios, recorrências de gestos, de hábitos culinários, documentos visuais, objectos de recordação que criam todas as condições para a emergência de uma condição de artista da pós-memória” (Ribeiro, 2020a, p. 3).

Ademais, o acréscimo da experiência da pesquisa histórica às condições previamente mencionadas resultaria numa produção artística e narrativa que abarcaria as competências necessárias para a descolonização das artes (Ribeiro, 2020a). Isso justifica a relevância atribuída às obras por esses investigadores, diante da capacidade disruptiva que apresentam. A expectativa é a de que essas obras possam promover “uma reflexão original sobre o racismo, a descolonização das artes, o estatuto da mulher na sociedade contemporânea ou ainda a desconstrução do pensamento colonial” (Fundação Calouste Gulbenkian, s.d. - b). Portanto, é destacado que a condição de artista da pós-memória não é exclusiva dos artistas com experiência biográfica assente na pós-memória colonial. A aprendizagem em escolas, o contacto com amigos ou outras formas de acesso às narrativas pós-coloniais também podem fornecer as condições para desempenhar esta posição (Ribeiro, 2020a). Daí se infere a escolha curatorial de não convidar apenas artistas com afiliação africana ou afro-europeia.

Em resposta ao Museu das Civilizações Europeias e Mediterrâneas (MUCEM) a uma pergunta sobre o que os artistas da exposição possivelmente partilham em termos de práticas ou conceitos, os curadores afirmam que todos eles são ativamente participativos na cena artística internacional. No entanto, eles enfatizam que, em termos de expressão, os artistas são singulares e suas obras são condicionadas a uma série de variáveis, como suas origens territoriais, os temas e disciplinas que os movem, além dos métodos que escolhem para se expressarem (Mucem, s.d.). Ademais, Pinto Ribeiro frisa que a experiência do pós-memória se manifesta de forma singular em cada

indivíduo, desconsiderando possíveis respostas universais para o fenómeno, embora não descarte “uns mínimos de padrões comportamentais” (Ribeiro, 2020a, p. 2). Como resultado de tudo isso, a exposição apresenta uma “vasta diversidade de técnicas, linguagens e formas” (Ribeiro, 2020a, p. 2).

Este autor afirma que essa pluralidade cultural europeia de onde acenam os curadores, com um conjunto de protagonistas que renovam a cena artística por meio de expressões heterogêneas, surgiu nas últimas duas décadas, causando surpresa e satisfação para os circuitos artísticos mais inovadores. Em todas as obras, ele identifica “um sincretismo que combina traços culturais ou referências de lugares não europeus com formas europeias mais reconhecidas e mais estabilizadas” (Ribeiro, 2020a, p. 2). O resultado seria uma obra de carácter transnacional, inovadora, e que advém da interlocução criativa entre o contemporâneo e o tradicional, representando a diversidade cultural europeia contemporânea:

Estes artistas agregam no seu processo criativo inúmeras influências, como a presença de tradições culturais oriundas das ex-colónias (ritmos, tapeçaria, pintura sobre areia, escultura em couscous, formas narrativas como o griot ou o rai), traços dos modernismos alternativos (fotografia do Mali, de Moçambique, pintura dos modernismos marroquinos, etc.), e ainda, a desconstrução sistemática da iconografia e estatuária pública, tanto nos países europeus como nas ex-colónias, a revisão e desconstrução da história de arte universal, a crítica ao afro-pessimismo, a denúncia e luta contra o racismo. (Ribeiro, 2020b, p. 2)

Por um lado, como afirma o curador António Pinto Ribeiro (2021), “é notória a presença de uma formação artística de matriz europeia realizada por estes artistas” (p. 4), bem como a formação da própria tríade de curadores. Por outro lado, o que se concebe como um dos eixos disruptivos e inéditos da exposição é a interlocução entre a base académica eurocêntrica e a utilização de materiais e técnicas resgatados das gerações anteriores, através de uma atitude da pós-memória, capaz de descolonizar as artes.

Assim, as obras em condição de pós-memória, fruto da transmutação de uma herança enquanto ativo contemporâneo, em experiência estética (Ribeiro, 2022), são consideradas pelos proponentes como o fio condutor da desconstrução dos cânones ocidentais na exposição. De acordo com Calafate Ribeiro (2022), é uma questão central e recorrente na exposição que o visitante possa experienciar a arte não a partir da origem do artista, mas das múltiplas identidades que os configuram como europeus, enquanto herdeiros de um continente cuja história extrapola suas fronteiras geográficas. A exposição rejeita o rótulo pasteurizado da "arte africana" e propõe uma nova narrativa que visa abranger “um tempo europeu pós-colonial de memória ou pós-memória africana e que [os] define como europeus” (Ribeiro, 2022, p. 59), na tentativa de incorporar estas identidades que foram subjugadas pelas teorias da arte ocidental.

Para Pinto Ribeiro (2021), o caráter da exposição sugere a ideia de desconstrução ou até mesmo desmoronamento de algo difuso que é a Europa e o seu património. Nas proposições de Europa Oxalá, os artistas da pós-memória e, sobretudo, suas obras “questionadoras e desassombradas sobre as heranças coloniais e as suas projeções hoje” (Ribeiro, 2022, p. 54) representariam uma Europa contemporânea, que incorpora estéticas mais coerentes com a Arte – intencionalmente destacada com letra maiúscula para transmitir outra intenção da exposição, como revelado por Aimé Mpane: “Mais do que questionamentos relativamente à memória e aos passados coloniais, propomos novas estéticas que podem ser estéticas universais, onde encontramos Arte com um A maiúsculo” (Centro de Estudos Sociais, 2021, p. 27).

Parte da desconstrução mencionada por Pinto Ribeiro (2021) refere-se à desconstrução das concepções tradicionais sobre a Europa e o seu conceito de património. Nesse sentido, as novas estéticas referidas por Aimé Mpane preencheriam uma lacuna preexistente na história da arte ocidental devido à não incorporação das estéticas que não se encaixam nos critérios eurocêtricos de beleza e importância. As obras produzidas em condição de pós-memória por artistas que adquiriram, de alguma forma, um capital memorial ativo para criá-las, seriam consideradas legítimas expressões artísticas. Dessa forma, estariam mais alinhadas com as estéticas universais sugeridas por Mpane.

A exposição Europa Oxalá é, portanto, uma exposição de arte contemporânea, com caráter itinerante, que teve como foco de exibição e de curadoria os países estudados pelo projeto MEMOIRS: França, Portugal e Bélgica respetivamente. Orientada pelo conceito de pós-memória, também desenvolvido pelo referido projeto académico, apresentou os trabalhos de artistas da pós-memória europeus. Trabalhos que irromperam na cena artística nas últimas duas décadas, influenciados direta ou indiretamente por um fenómeno de transferência de memórias do fim do regime político colonial. Motiva-se, sobretudo, pelo desejo de dar a ver a realidade de uma Europa contemporânea atravessada pelas influências da sua história colonial. Como consequência, coloca-se no cerne do debate a estética tanto do próprio conceito de Europa quanto do conceito de arte europeia. Com uma abordagem emancipatória, a exposição convida o Norte e o Sul a dialogarem, baseando-se nos princípios da democracia e da cidadania europeia pós-nacional. Ela estabelece uma conexão entre memória e justiça como caminhos para construir um futuro que melhor acomode a pluralidade social, como destacado por Calafate Ribeiro (2022).

É notável que este tema tenha sido abordado em museus de destaque na Europa, especialmente o Museu Calouste Gulbenkian, cuja escolha pode ser considerada menos óbvia do que a do Museu das Civilizações Europeias e Mediterrâneas (MUCEM) e o Museu Real da África Central (AfricaMuseum), dadas as ênfases temáticas dessas instituições museológicas. Além da relevância intrínseca do tema, o facto de ser abordado a partir das perspetivas subjetivas da memória contribui para um relaxamento do rigor académico, apontando assim para outras formas de produção de conhecimento. Como observou Ribeiro, o caráter memorialístico dessas narrativas alternativas “[...] por vezes, têm origem nas memórias pessoais ou de grupo, o que implica o confronto, nem sempre pacífico, com as narrativas dos historiadores que desconsideram radicalmente as subjetividades dos testemunhos da memória” (Ribeiro, 2020b, p. 4).

Além disso, à medida que se concebe uma exposição de arte contemporânea, cujo título faz uma referência direta ao território europeu e que apresenta uma curadoria de artistas maioritariamente descendente das diásporas, contribuiu-se para

desestabilizar a concepção estética do sujeito europeu. Isso resulta em um relaxamento desse imaginário estético homogeneizado. Isto porque, se entendida como uma construção da imagem do mundo, a modernidade é também uma questão estética e, nesse sentido, promove hierarquias que funcionam como regime tanto de visibilidade quanto de invisibilidade (Gómez, 2010).

No caso dos artistas da diáspora africana, é positivo que eles obtenham visibilidade como artistas contemporâneos, uma vez que a realidade histórica de seus próprios corpos está muitas vezes associada a um tempo considerado atrasado – que é o tempo da arte africana. Essa mudança de perspectiva representaria, para a exposição, uma forma de tornar contemporâneos esses sujeitos e as comunidades que eles refletem, ilustrando a realidade de uma Europa heterogênea, que é consequência do seu histórico colonial. Contudo, deve-se notar que a visibilidade concedida a essa parcela da comunidade europeia parece estar condicionada à sua inclusão na categoria temporal da contemporaneidade. O que aqui não está sendo considerado é que a própria categoria do *contemporâneo* é uma categoria regulatória produzida pela modernidade.

Como observou Vázquez (2017), a modernidade enquanto projeto civilizatório do Ocidente, não apenas impôs um conjunto de normas e estruturas, mas também estabeleceu uma maneira específica de relação com o mundo, regulada pela cronologia do tempo moderno. Assim, a metafísica da modernidade e a compreensão da realidade têm sido mediadas por uma temporalidade específica que coloca o presente como lugar da experiência e a contemporaneidade como o ponto culminante da história, o agora. A exclusão dessas comunidades do tempo atual e o insucesso em se autopromoverem na totalidade desse tempo evidenciam a componente reguladora imposta externamente a elas e reforçam as distinções entre o "Eu" europeu e o "Outro" não europeu. Assim, o "agora" torna-se propriedade do "Eu" europeu, que é definido em contraste com o "Outro" não europeu, ilustrado como a sua cópia tardia (Vázquez, 2018).

Desse modo, a reivindicação por uma reorientação temporal por parte desses corpos explicita algumas problemáticas: em primeiro lugar, o facto de que não lhes pertence a decisão de se inscreverem plenamente nesse tempo. Em segundo lugar,

parecer haver legitimidade social apenas para aqueles que correspondam ao conjunto de significações do contemporâneo, ainda que esse conjunto seja mutável e possa expandir-se, conforme está a ser proposto. Por fim, e considerando tudo o que foi exposto, não parece haver brechas para que outras formas de vida, que experienciam o tempo de maneira distinta e, conseqüentemente, têm outra relação com as categorias ocidentais de tempo, tradição e passado, encontrem legitimidade social equiparada à contemporaneidade.

Embora os curadores sejam assertivos ao alegar a não naturalidade das categorias artísticas, apontando a problemática da categoria de arte africana da história da arte ocidental, denominada por Pinto Ribeiro como “mito colonial” e “melancolia pós-colonial” (2021, p. 2), a crítica não se expande para a categoria de arte contemporânea. É relevante, portanto, que sejam retomadas as considerações de Rolando Vázquez (2017):

O contemporâneo tem sido uma posição normativa dentro das artes desde a segunda metade do século XX. A emergência do “contemporâneo global” por volta de 1989, com a queda do Muro de Berlim, a Bienal de Havana e a exposição “Magicien de la Terre”, abriu uma crítica ao eurocentrismo no campo da arte contemporânea, mas deixou a normatividade do contemporâneo intocada. O que permaneceu intocada e ao mesmo tempo globalizada foi a normatividade dos tempos modernos. (p. 4)

Nas proposições da exposição, as obras da curadoria possuem um caráter disruptivo e descolonizador das artes. Isto ocorre porque, de acordo com Pinto Ribeiro (2020), elas são compostas por um duplo processo de produção artística e narrativa. Por um lado, esse processo concilia o capital memorial próprio com as histórias narradas pelos objetos artísticos. Por outro, contradiz as narrativas oficiais produzidas pelos territórios metropolitanos. No que diz respeito ao tensionamento entre o velho e o novo (Ribeiro, 2021) e à articulação entre técnicas, práticas e materiais eurocêntricos e diaspóricos, estas obras oferecem uma plataforma abundante de debate, estabelecendo discursos fundamentais para a sociedade que vão além do debate sobre a descolonização das artes.

Do ponto de vista da colonialidade estética, Gómez (2017) argumenta que decolonizar não implica exatamente a busca por uma ampliação do campo da estética para convocar manifestações artísticas previamente excluídas. Afinal, esta seria justamente uma estratégia da própria colonialidade, que consiste em criar a ilusão de abertura, de uma rota de acesso dos colonizados ao espaço privilegiado dos colonizadores.

Trata-se de uma estratégia menos violenta, na qual o poder colonial se mostra sedutor, mas se deve levar em consideração que as manifestações excluídas, como vocês dizem, sempre devem aceitar os termos da estética para serem incluídas, em outras palavras, obedecer suas regras. (Gómez, 2017, p. 47)

O contexto que este autor aborda coincide com a situação das obras selecionadas para a exposição, que foram assimiladas pelo mercado de arte internacional. Isto sugere que, em certa medida, essas obras foram submetidas a uma avaliação estética eurocêntrica, que lhes conferiu alguma legitimidade para fazerem parte desse mercado. Ademais, esta forma de inclusão não coloca em questão as instâncias decisórias sobre o que e quem está incluído ou excluído dessas instituições. E também não desestabiliza a matriz colonial de poder que opera por meio da arte e da estética, tornando o processo de decolonização inacabado (Gómez, 2017, p. 48). Assim, não há uma alteração consistente no controle dos sentidos e da percepção. No que concerne à *aesthesis* na sua totalidade de sentidos, que envolve uma experiência não apenas visual, mas também olfativa, gustativa, auditiva e sinestésica (Mignolo & Vázquez, 2013), prevalece na exposição e nos museus em geral, a sua versão colonizada e conceituada filosoficamente: a estética.

Outro ponto fundamental para a decolonização dos museus é a desconstrução das narrativas universais da história da arte ocidental. Neste sentido, foi possível observar um esforço por parte da exposição Europa Oxalá. Como pontuou Calafate Ribeiro (2022), a origem dos artistas não foi uma escolha inocente e a pluralidade dessas escolhas foi enfatizada ao longo do discurso expositivo. Essa abordagem é assertiva ao ilustrar a pluralidade do sujeito europeu e, consequentemente, dos artistas que produzem a arte contemporânea. Também foi notável o cuidado de situar que a

produção exposta se refere à arte contemporânea europeia, materializando seu território e suas perspectivas simbólicas e materiais. No entanto, importa pontuar que o posicionamento geográfico é abalado pela fala de apresentação do curador Aimé Mpane¹⁰ ao sugerir que a exposição pode promover novas estéticas universais.

Na teoria decolonial, a crítica ao eurocentrismo passa por reconhecer que todo o conhecimento é um conhecimento situado histórica, corporal e geopoliticamente (Restrepo & Rojas, 2010, p. 20). Nesse sentido, não se trata de refutar a produção material e simbólica eurocentrada, mas sim de refutar qualquer pretensão de universalidade. Conforme explicado por Gómez (2017):

Podemos imaginar exposições que, descolonizando a curadoria, podem mostrar as artes, as memórias e as visões de mundo, capitalistas e não capitalistas, ocidentais e não ocidentais. Exposições que, em vez de exibir o poder de captura da visão moderna, tornem visível a imagem de um mundo multipolar e intercultural, que se desprende do horizonte restrito pela visão capitalista moderna/colonial de mundo. (p. 49)

Assim, as escolhas curatoriais da exposição colaboram com a desconstrução da narrativa universalizada da história da arte ocidental, especialmente no que toca à demarcação territorial da categoria de arte contemporânea europeia e à ênfase na sua composição heterogênea. Porém, embora não seja um compromisso assumido pelo discurso curatorial da exposição, a categoria de arte africana é menos atingida.

Para o objetivo de visibilidade de uma Europa Negra e contemporânea, o deslocamento dos artistas diaspóricos cujos trabalhos são frequentemente sintetizados na categoria de arte africana é coerente, mas deixa questões em aberto: Como expandir a estratégia de visibilidade da heterogeneidade de produções artísticas atuais para as artes produzidas no continente africano, por pessoas que não migraram para a Europa? Como inscrever experiências artísticas de pessoas ou comunidades que se distanciem

¹⁰ Conforme já referido na presente dissertação: “Mais do que questionamentos relativamente à memória e aos passados coloniais, propomos novas estéticas que podem ser estéticas universais onde encontramos Arte com um A maiúsculo” (Europa Oxalá, 2021, p. 27).

do *modus operandi* artístico eurocêntrico? Como apresentar perspectivas diferentes do mundo do sensível, obscurecidas pelo conceito de arte ocidental? Essas e outras questões não se pretendem resolver neste estudo, mas servem como provocação para elucidar não só a importância em demarcar a territorialidade das produções, antes universalizadas, mas, também, de assumir o compromisso de oferecer os meios para a emergência e a legitimidade daqueles que, no projeto moderno/colonial, tiveram as suas formas de produção de conhecimento, os seus padrões de produção de sentidos, de expressão e de objetivação da subjetividade expropriados ou reprimidos (Quijano, 2005, p. 121).

Outro ponto fundamental para este estudo diz respeito ao conceito da pós-memória e ao pressuposto de que, a partir de uma predisposição e de um conhecimento adquirido interna ou externamente, qualquer sujeito pode produzir uma obra em condição de pós-memória. O que se coloca em questão aqui não é a capacidade de contributo para a decolonização que os sujeitos oriundos de territórios ex-colonizadores podem e devem oferecer. Essa produção é fundamental e pode manifestar-se por muitas vias, inclusive por meio do conceito da pós-memória. Importa apenas ressaltar que as suas produções, embora advindas do mesmo conceito, comportam diferenças coloniais que, quando não manifestadas, correm o risco de as reforçar.

A diferença colonial (Mignolo, 2020) alude a um processo de inferiorização dos lugares e das experiências de todos aqueles que foram considerados colonizáveis pelo projeto moderno/colonial, fundando-se na lógica de classificação e hierarquização de todos os povos do planeta. Trata-se de uma divisão ontológica que estabelece uma interioridade e uma exterioridade a partir do conceito de modernidade: europeu e não europeu, moderno e não moderno. É fundamental compreender que estas diferenças foram intrincadas sob práticas de naturalização ao longo do tempo (Restrepo & Rojas, 2010, p. 132) o que dificulta a sua percepção. Além disso, não se pode confundir diferenças coloniais com diferenças culturais. A categorização culturalista tem servido para reduzir as diferenças a simples diferenças culturais, mascarando a diferença de poder intrínseca a elas (Mignolo, 2020). Devido à condição diaspórica dos antepassados

que parte da comunidade europeia representa, incluindo a maioria dos artistas da exposição, essa diferença é preexistente.

Retomando a abordagem sugerida pela curadoria da exposição, no que diz respeito a uma apreciação que desconsidera o afro-europeu e se concentra na produção artística, o artista franco-argelino Djamel Kokene¹¹ argumenta que esta abordagem representa todo um conjunto de possibilidades. Uma espécie de abertura à liberdade de produção. A afirmação de Kokene sugere que nesta forma de abordagem haveria uma experiência livre de pré-conceitos. A proposição do artista e da curadoria aponta paradoxalmente para um novo risco de homogeneização da diferença, ainda que desta vez não em dimensões universais, mais em dimensões continentais. Isso leva-nos a questionar uma habilidade na relação com as diferenças. Se não podemos corporificar nem territorializar uma produção, seja ela artística ou não, sem garantir a liberdade que almeja Kokene, estamos a falhar em nossos processos de decolonização. Ademais, uma vez que a matriz colonial de poder continua a expressar globalmente as diferentes formas de colonialidade, este tipo de abordagem neutralizante obscureceria os caminhos percorridos pelos artistas e por seus trabalhos até chegarem aos museus. E que certamente não seriam os mesmos, se considerarmos a diferença colonial.

A diferença colonial é tangível e não deve ser ignorada nos museus, pois o seu lado não subalterno representa a sua própria episteme. Quando é desconsiderada da equação, a racionalidade museal assume uma forma de neutralidade e, por meio dela, segue ditando as diretrizes de toda a administração museal, ou seja, das instâncias de poder nos museus. Conforme mencionado anteriormente, essa hierarquização, possibilitada dentro dos museus pela suposta neutralidade da ciência moderna, tem as suas raízes no método racionalista de Descartes, na qual o cogito cartesiano é um sujeito

¹¹ “Se, numa obra de arte, esquecermos o afro-europeu, a questão passa a ser: Como compreender essa produção artística? Seja ela qual for. Nesse caso, estamos perante... como dizer... uma verdadeira abertura. Há todo um conjunto de possibilidades que se apresenta. De uma forma geral, é uma espécie de abertura, de liberdade, nas formas, na interpretação e na maneira como exibimos. Por isso a questão artística é uma questão que não deve tentar localizar uma forma de fazer, ou uma arte específica, mas antes tentar saber o que diz”. Tradução da autora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b-i_haogEU0

pensante concebido como uma “mente” separada da materialidade e, portanto, autônoma à matéria (Gómez, 2017). Como bem sintetizou Brulon (2020):

“Penso, logo existo”. A mais famosa frase de Descartes funda, a partir da Europa, uma nova maneira de pensar que iria ser imposta como dominante no bojo de um processo político e filosófico que envolvia os museus. Nessa formulação do pensamento introduzida pelo cartesianismo no momento do nascimento do dito mundo moderno, o “Eu” eurocêntrico substitui Deus como a nova fundação do conhecimento e seus atributos passam a constituir a base da secularização dos atributos do Deus cristão. Esse “Eu”, sujeito soberano das ciências e dos museus, é capaz de produzir um conhecimento que é verdadeiro para além das determinações do tempo e do espaço. O “Eu” dessa equação produtora de verdades é, então, duplamente qualificado: como neutro, pois funciona como o “olho de Deus”, e como universal, pois não se vê condicionado a nenhuma intenção ou passível a negociações. (p. 28)

Dialogicamente, Boaventura de Sousa Santos (2007) vai estabelecer o conceito de pensamento abissal, argumentando que as linhas cartográficas “abissais” demarcam o Velho e o Novo Mundo desde a era colonial até o período atual, através de estruturas de pensamento persistentes. Segundo este autor, no campo do conhecimento, o pensamento abissal consiste em conceber à ciência o monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso, em detrimento de dois tipos de conhecimentos alternativos: a Filosofia e a Teologia. Esse monopólio desempenha um papel central na disputa epistemológica moderna e se manifesta nas formas de verdades científicas e não-científicas que podem ser observadas nos museus.

A legitimidade atribuída à ciência moderna também se refletiu na produção teórica dos museus, elaborada no âmbito da disciplina da Museologia. Como analisado por Brulon e Leshchenko (2018), ao longo do último meio século, a teoria museológica desenvolvida para interpretar a realidade dos museus revelou-se marcada por paradigmas elaborados no bojo das estruturas coloniais de poder. Como consequência, essa teoria excluiu abordagens e experiências que não podiam ser traduzidas cultural ou linguisticamente para o discurso dos centros epistêmicos.

Nessa perspectiva, sem atingir a própria racionalidade do museu, não se consolidará a sua decolonização. Isto porque os antecedentes da ciência moderna não são neutros e sustentam uma matriz colonial de poder – a colonialidade do poder. Como observou Dussel (1993), antes de ser articulado o *ego cogito* cartesiano (o "penso logo existo") foi produzido o *ego conquiro* ("conquisto logo sou"), que moldou a personalidade do sujeito moderno e o exportou universalmente como modelo de vida legítimo. Falar em decolonização implica a dignificação de outras formas de vida, outras modernidades, mesmo as mais distintas do modelo reproduzido como padrão. Implica inserir não no debate, mas nesta modernidade, outros conceitos de tempo, de arte, de beleza, de sensibilidade e propriamente de Museu, em uma atitude de desconstrução para a reconstrução. Assim, infere-se que toda a atitude decolonizadora deve começar debatendo *com* e não *sobre* outras formas de racionalidade e ciência, como uma forma de negociação das instâncias de poder e legitimação da pluralidade do mundo.

No que concerne à exposição Europa Oxalá, é significativo que ela seja exibida numa instituição museológica da importância cultural que o Museu Calouste Gulbenkian tem para Portugal e para a Europa. No entanto, a itinerância desta exposição em contraposição aos valores que este Museu propaga, através da sua exposição permanente, reforçam as contradições implícitas na intenção decolonizadora. A elaboração da sua narrativa sob as bases subjetivas da memória, ainda que trabalhadas eurocentricamente e academicamente, inspira outras possibilidades de construção narrativa. No que se compromete enquanto promotora de uma estética europeia heterogênea, que espelha um histórico colonial do continente, parece avançar no processo de heterogeneização. Neste sentido, as obras da exposição em suas diversas plataformas, são ferramentas potentes de debate que ultrapassam o debate da decolonização das artes. Por outro lado, algumas escolhas curatoriais esbarram nos limites da teoria eurocêntrica.

A não problematização da categoria do tempo contemporâneo, o desabono da importância da diferença colonial, além do desperdício das possibilidades da *aesthesis*, são algumas das questões enunciadas a partir de um pensamento de fronteira e, portanto, não eurocentrado. Quando considerados, desestabilizam a agência da

colonialidade do conhecimento dentro dos museus, além de representarem uma expansão de possibilidades para a sua decolonização.

2.4. Imaginar um Museu Decolonial: A Transmodernidade como Vetor do Pensamento Museológico

Grosfoguel (2006) salienta um ponto relevante para esta dissertação a respeito de um dos desafios centrais para a decolonização dos museus que aqui se coloca: a soberania da racionalidade moderna eurocêntrica sobre outras formas de racionalidade e a naturalização da colonialidade por meio dos seus fundamentos. Pensar na viabilidade e legitimidade de outras epistemologias e cosmovisões de mundo que diferem da modernidade eurocêntrica não implica refutá-la indiscriminadamente, como feito por alguns teóricos da pós-modernidade ou da antimodernidade. A questão aponta mais para como podemos superá-la, sem descartar as suas qualidades, permitindo que outros modelos de civilização possam reemergir de forma mais igualitária.

Neste sentido, a Transmodernidade emerge como uma articulação dessas abordagens e também como modo de transcendê-las:

Contra os pós-modernos, não criticaremos a razão enquanto tal; mas acataremos sua crítica contra a razão dominadora, vitimária, violenta. Contra o racionalismo universalista, não negaremos seu núcleo racional e sim seu momento irracional do mito sacrificial. Não negaremos então a razão, mas a irracionalidade da violência do mito moderno; não negamos a razão, mas a irracionalidade pós-moderna; afirmamos a “razão do Outro” rumo a uma mundialidade transmoderna. (Dussel, 1993, p. 24)

Ao contrário da Pós-modernidade, a Transmodernidade rompe com a ideia de que a Humanidade está sob um fenômeno de “inevitabilidade” modernizadora, que decorre de um processo de globalização em curso irreversível, no qual “a Humanidade futura alcançará as mesmas características de ‘situação cultural’ que a Europa ou os

Estados Unidos pós-modernos” (Dussel, 2016, p. 141). Esta concepção, de acordo com Dussel (2016), é profundamente eurocêntrica, uma vez que descarta a possibilidade de contribuição das culturas excluídas pelo processo moderno colonial e ilustrado, numa construção sociocultural que suplante o momento atual de crise paradigmática da cultura moderna europeia e norte-americana e avance para além dela.

À medida que universalizou a totalidade, a modernidade não admitiu a plena existência do Outro, negando a alteridade. Na Transmodernidade, as categorias de pensamento totalizantes são rejeitadas e da Exterioridade das totalidades negadas e excluídas pela expansão moderna da Europa hegemónica, recorre-se à positividade cultural não incluída na modernidade. Assim, Dussel (2011) vai reclamar uma postura ética de abertura da totalidade para o Outro a partir do reconhecimento da totalidade como limitada.

Na dinâmica da totalidade universalizada, criticada por Dussel (2011), há um único movimento de compreensão do mundo que vai da identidade eurocêntrica para a diferença totalizada no Outro ou na outra cultura. Trata-se de uma dinâmica unilateral onde o referencial é sempre a identidade eurocêntrica em contraposição a uma diferença homogeneizada. Assim, a incorporação do Outro como parte de um todo já construído nega a esse Outro sua identidade plena e sua capacidade de contribuição sociocultural fora dos parâmetros em que foi incorporado. Essa perspectiva promove uma alienação da Exterioridade e a coisificação da alteridade. À medida que incorpora a Exterioridade na dinâmica, a Transmodernidade suplanta o ponto de vista unilateral e expande-o para distintas perspectivas, onde uma delas é a europeia. Uma lógica que opera sob origem e princípios distintos do pensamento hegemónico: uma lógica que é histórica e não evolutiva. É analética¹².

Para Dussel (1993), é fundamental no processo de libertação inocentar aqueles que até então foram considerados culpados por não corresponderem às expectativas da civilização europeia. Inocentar as vítimas do mito civilizatório da modernidade significa,

¹² “Analético quer indicar o fato real humano pelo qual todo homem, todo grupo ou povo, situa-se sempre ‘mais além’ (ana-) do horizonte da totalidade” Dussel (1996, p. 186).

nesse sentido, “des-cobrir” a outra face oculta da modernidade: “o mundo periférico colonial, o índio sacrificado, o negro escravizado, a mulher oprimida, a criança e a cultura popular alienadas, etc.” (Dussel, 1993, p. 186). A partir da negação do mito da modernidade, indivíduos ou povos podem reivindicar sua alteridade como identidade de uma exterioridade negada pela Modernidade, fazendo emergir a integridade das suas próprias narrativas. Um processo que converte o diferente da universalidade eurocêntrica para o distinto de uma outra totalidade, entre as tantas totalidades existentes e possíveis:

Desta maneira a razão moderna é transcendida (mas não como negação da razão enquanto tal, mas da razão violenta eurocêntrica, desenvolvimentista, hegemônica). Trata-se de uma “Transmodernidade” como projeto mundial onde a libertação da Alteridade, que era co-essencial da Modernidade, se realize igualmente. A “realização” da Modernidade não se faz numa passagem da potência da Modernidade para a atualidade da referida Modernidade europeia. A “realização” seria agora a passagem transcendente, onde a Modernidade e sua Alteridade negada (as vítimas) se realizarão por mútua fecundidade criadora. (Dussel, 1993, pp. 186-187)

Assim, a Transmodernidade não tem a intenção de concluir com êxito qualquer projeto inacabado ou incompleto da modernidade. Pelo contrário, os seus pressupostos apontam mais para o arremate – ainda que por meio de um largo processo – de um projeto inacabado e incompleto de decolonização (Grosfoguel, 2007, p.73). Enquanto projeto de libertação das alteridades negadas pela Modernidade, concentra-se em viabilizar de forma simétrica outras cosmovisões, com as suas correspondentes política, económica, ecológica, erótica, pedagógica, religiosa, etc. (Dussel, 2005, pp. 50-51). Representa a reemergência das totalidades limitadas. Os pequenos universos que conformam a abundante constelação e que não devem ser entendidos como um novo universal abstrato. Neste sentido, aproxima-se da pluriversalidade, como projeto universal, de Mignolo (2017, p. 14).

Ademais, uma vez que a decolonização começa com a decolonização epistémica (Mignolo, 2017), os museus têm papel central neste processo, visto que, de acordo com

o que foi argumentado no presente trabalho, essas instituições ainda são maioritariamente produto e produção da colonialidade do conhecimento. O que, por sua vez, reverbera em outras formas de colonialidade. Nesse sentido, o projeto transmoderno corrobora a inserção simétrica ou, pelo menos, uma negociação mais justa do que Clifford (1997) chamou de zona de contacto. No entanto, retomando Grosfoguel (2006), uma das dificuldades da decolonização, que no caso deste autor está relacionada com o conceito de capitalismo global colonial/moderno, tem a ver com as oposições binárias sob as quais as abordagens teóricas têm sido elaboradas. Nesse caso, as abordagens mantêm-se em estruturas binárias, que ora priorizam os estudos culturais, ora priorizam os estudos económicos. Tendo em vista que a colonialidade do poder sustenta todas as outras formas de colonialidade e que a sua matriz está diretamente associada ao modelo económico de capitalismo global colonial/moderno, é relevante que os museus, nos seus projetos decoloniais, não percam de vista também este horizonte. Em outras palavras, sem desconsiderar os limites de agência da instituição museal, é essencial que os projetos decoloniais elaborados no âmbito dos museus também considerem de que forma podem contribuir para a decolonização da economia política, que, na análise de Grosfoguel (2006), passa por uma “socialização do poder decolonial transmoderno” (p. 45).

Com base em tudo o que foi exposto, a Transmodernidade não deve ser entendida como uma metodologia pronta, que pode ser aplicada indiscriminadamente. Nesta dissertação, surge como uma filosofia de apoio a projetos decoloniais, que devem ser pensados localmente, considerando todas as especificidades envolvidas. Acima de tudo, na afirmação de uma vontade decolonizadora, a Transmodernidade emerge como agência diária, que envolve a desconstrução das próprias percepções do mundo tal como o conhecemos e a abertura de espaços para outros mundos possíveis. Neste sentido, reclama desconforto, estranheza, espanto e, por que não, comoção, fascínio, êxtase.

Considerações Finais

Nesta dissertação, discutiu-se como a forma como os museus têm sido concebidos, com base numa racionalidade específica, tem representado limitações para as suas intenções decolonizadoras. Ao resgatar os fundamentos dessa racionalidade na fase inicial da Modernidade, no período da conquista da América, procurou-se desvelar a sua componente colonial, decorrente de uma narrativa histórica que se alicerça na falácia desenvolvimentista (Dussel, 1993) e que atribui ao continente europeu uma centralidade sem precedentes em relação aos continentes de África, da Ásia e da América.

Com os seus princípios estabelecidos sob um ego conquistador que se promove em nome do Deus cristão e justifica a conquista e a colonização da América – e, posteriormente, de outros continentes – essa racionalidade será secularizada no período iluminista. Já não é Deus, mas o Homem. A reorientação antropocêntrica atribui ao Homem uma *hybris* do ponto zero, isto é, uma capacidade de observar o mundo sem ser observado ou representado (Castro-Gómez, 2005). Uma suposta neutralidade, capaz de ambicionar epistemes universalizadas, mas que dissimula uma episteme situada eurocentricamente e materializada no corpo do homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista/europeu.

Além disso, o padrão de poder que se estabelece por meio desse ego conquistador e a centralidade que atribui à racionalidade específica desse padrão de poder viabilizam as condições necessárias para o estabelecimento de diferentes formas de colonialidade. No âmbito dos museus, há uma tendência para a manifestação das colonialidades do conhecimento e do ser. Ainda assim, outras formas de colonialidade surgem, como as colonialidades do poder, da estética e de género.

À medida que os museus se articulam com base na neutralidade forjada da racionalidade específica, estabelecem não apenas os seus projetos decoloniais, mas todo o seu *modus operandi* de acordo com uma episteme centrada na Europa e nos Estados Unidos. Isto ocorre porque, de acordo com Mignolo (2017), a matriz de poder é mutável e esteve, pelo menos até os anos 2000, sob domínio norte-americano. Na

articulação dos museus, a ênfase nesta forma de racionalidade também tem representado limitações ao campo da disciplina museológica e, conseqüentemente, ao surgimento de outras formas de museu que se afastem dos conceitos preconcebidos para instituições museológicas. Isto se deve ao facto de que muito das formulações museológicas permanecem circunscritas nos conceitos eurocêntricos de tempo, memória, património, arte e outros conceitos-chave para a instituição. Esta é uma consequência estabelecida, sobretudo, pela condição da colonialidade do conhecimento, que se revela basilar para a manutenção dos museus coloniais/modernos.

No que diz respeito ao Museu Calouste Gulbenkian, idealizado para acolher a volumosa coleção de arte de Calouste Sarkis Gulbenkian, a intenção de refletir a personalidade do colecionador na sua conceção foi determinante para manter a instituição nos moldes moderno/colonial. Assim, mesmo que ocasionalmente apresente exposições temporárias com abordagens decoloniais, o museu perpetua, por meio da sua exposição permanente, valores universalizados relacionados à arte, estética, história, além da ênfase na materialidade e outros fundamentos que ressoam com a razão moderna/colonial. À medida que o Museu não corporifica nem situa tais fundamentos, infere a sua condição universalizante e totalizadora, antagónica das proposições decoloniais.

Se por um lado, a exposição Europa Oxalá dialoga com as reivindicações decoloniais ao promover uma estética europeia heterogénea, por outro lado, revela as limitações de uma conceção circunscrita maioritariamente no pensamento eurocêntrico. Essas limitações podem ser observadas na falta de reconhecimento da própria categoria de tempo contemporâneo como uma construção moderna/colonial, na desconsideração da diferença colonial que favorece as universalizações e no desperdício das possibilidades da *aesthesis*.

Conclui-se, portanto, que não será possível observar o potencial disruptivo e decolonial dos museus de forma integral enquanto prevalecer, nessas instituições, uma única forma de racionalidade que articula todas as outras. Esta dinâmica não nos afasta

do paradoxal discurso *sobre*, e não *com*, que está nutrido de uma soberania racional que impede a justa e digna emergência de outras racionalidades.

Enfatiza-se que esta dissertação não pretende refutar os contributos produzidos por essa racionalidade, mas sim chamar a atenção para as suas limitações em solucionar um problema produzido no seio da sua conceção e como condição da sua existência. Argumenta-se que esta racionalidade seja revista como uma totalidade entre muitas outras totalidades que compõem a constelação pluriversal humana. Para tal, é necessário abandonar a ideia de que apenas o caminho da modernidade ocidental é possível e reconhecer as violências implicadas nesse percurso. Trata-se de explorar outros caminhos, tatear outros territórios e experimentar outras modernidades, como a Transmodernidade.

Assim como a retomada do conceito original da *aesthesis*, é necessário provocarmo-nos a outras formas de ver, sentir, provar, ouvir, pensar, fazer, viver. Assumir a disposição de subir ou descer alguns degraus até que se possa estabelecer uma visão panorâmica horizontalizada. Observar atentamente todo o tipo de estrutura que priorize a racionalidade eurocêntrica, promovendo a sua desnaturalização. Talvez, a partir daí, estaremos aptos para lidar dignamente com as diferenças, não como forma de integrá-las ao mundo, mas como forma de promover outros mundos.

Referências Bibliográficas

- Albayrak-Aydemir, N. (2018, 16 abril). *Diversity helps but decolonisation is the key to equality in higher education*. LSE Eden Centre for Education Enhancement Blog. <https://lsepgcertcitl.wordpress.com/2018/04/16/diversity-helps-but-decolonisation-is-the-key-to-equality-in-higher-education/>
- Almeida, C. A. F. (2001). O “coleccionismo ilustrado” na gênese dos museus contemporâneos. *Anais Museu Histórico Nacional*, 33, 123-140. http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=anais_mhn&pagfis=8232
- Almendra, R. S. (2017). Museus, modernidade e colonialidade. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, 29(2). <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/38971>
- Ariese, C. E., & Wróblewska, M. (2022). *Practicing decoloniality in museums: A guide with global examples*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv23dx2pf>
- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, (11), 89-117. <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Boas, F. (1986). *Anthropology and modern life*. Dover Publications.
- Brulon, B. C. S. (2013). O teatro das artes primeiras: processos de musealização no museu do quai Branly. Em Granato, M. & Scheiner, T. C. (Org.). *Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola (IV SIAM)* (pp. 53-71). Museu de Astronomia e Ciências Afins / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Brulon, B. C. S. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: Reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 28, 1-30. <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>
- Brulon B. S. & Leshchenko, A. (2018, 15 outubro). Museology in colonial contexts: A call for decolonisation of museum theory. *ICOFOM Study Series*, 46(1), 61-79.
- Castro-Gómez, S. (2010). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, S. & Mendieta, E. (1998). Introducción: la translocalización discursiva de Latinoamérica en tiempos de la globalización. Em Castro-Gómez, S. & Mendieta, E. (Coords.), *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (pp. 5-30). Miguel Ángel Porrúa.

- Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (Coord.). (2021). *Europa Oxalá*. [Catálogo da exposição]. Afrontamento.
- Chirac, J. (2007). *Le guide du Musée du quai Branly*. Édition musée du quai Branly.
- Chuva, M. (2020). Histórias para descolonizar: o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e suas coleções africanas. Em Brulon, B. C. S. (Org.). *Descolonizando a Museologia. Museus, Ação Comunitária e Descolonização* (volume 1, pp. 72-90). ICOM / ICOFOM.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.
- Cocotle, B. C. (2019). Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. *MASP afterall*, (1).
- Conlin, J. (2017). 'Renowned and unknown': Calouste Gulbenkian as collector of paintings. *Journal of the History of Collections*, 30(2), 317-337. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhx037>
- Costa, S. (2006). Desprovincializando a Sociologia. A contribuição pós-colonial. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 21(60) 117-134. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092006000100007>
- Cruz, A. I. Z. P. M. C. (2022). *Estudo dos objectos de vitrine da coleção Calouste Gulbenkian: desenvolvimento e proposta de catálogo*. [Dissertação de Mestrado em Estudos do Património. Universidade Aberta]. Repositório da Universidade Aberta. <http://hdl.handle.net/10400.2/12022>
- Duarte, A. (2013). Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*, 6(2), 99-117. <https://hdl.handle.net/10216/72755>
- Dulci, T. M. S. & Malheiros, M. R. (2021). Um giro decolonial à metodologia científica: Apontamentos epistemológicos para metodologias desde e para a América Latina. *Revista Espirales*, 5(1), 174–193. <https://revistas.unila.edu.br/espiales/article/view/2686>
- Dussel, E. (1993). *1492: O encobrimento do outro: A origem do mito da modernidade*. Vozes.
- Dussel, E. (1996). *Filosofia da libertação [Revisão da filosofia da libertação]*. Nova América. <https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120227024607/filosofia.pdf>
- Dussel, E. (2005). Europa, Modernidade e Eurocentrismo. Em Lander, E. (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (pp. 24-32). CLACSO.

- Dussel, E. (2011). *Filosofía de la liberación*. Fondo de Cultura Económica.
- Dussel, E. (2016). *Paulo de Tarso na filosofia política atual e outros ensaios*. Paulus Editora.
- Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, (1), 51-86. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600104>
- Escudero, E. P. (2020). *Coloniality and museums: architecture, curatorship, management, and the perpetuation of colonialist structures* [Trabalho Final de Mestrado, Universidade Politécnica de Valência]. <https://riunet.upv.es/handle/10251/139101>.
- Freitas, M. E de. (1991). *Cultura organizacional: formação tipologias e impacto*. Makron Books.
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d. - a). *Calouste Sarkis Gulbenkian*. <https://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d. - b). *Europa Oxalá*. <https://gulbenkian.pt/agenda/europa-oxala-2/>
- García, A. (2016, 17 junho). *El techo de cristal de las mujeres en los museos españoles*. El País. https://elpais.com/cultura/2016/06/13/actualidad/1465830534_846045.html
- Gómez, P. P. (2011). La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 26-38.
- Gonçalves, S. N. L., & Ribeiro, G. B. (2018). Museums in the colonial horizon of modernity Fred Wilson's mining the museum (1992). *Museologia & Interdisciplinaridade*, 7(13), 309-324. <https://doi.org/10.26512/museologia.v7i13.17751>
- Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, (4), 17-48. <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1607>
- Grosfoguel, R. (2008). Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (80), 115-147. <https://doi.org/10.4000/rccs.697>
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>

- ICOM (1974). *Adoptés lors de lá Onzième Assemblée Générale Copenhague*.
<http://www.minom-icom.net/old/signud/DOC%20PDF/197400104.pdf>
- ICOM Portugal. (2018, 17 junho). *Museu das Descobertas: sim, não, talvez?* ICOM Portugal. <https://icom-portugal.org/2018/06/17/museus-das-descobertas-sim-nao-talvez/>
- Jiménez-Blanco, M. D. & Mack, C. (2007). *Buscadores de belleza: Historias de los grandes coleccionistas de arte*. Ariel.
- Lander, E. (2005). Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. Em Lander, E. (Org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (pp. 8-23). CLACSO.
- Lapa, S. (2009). *Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian*. [Dissertação de Mestrado em Museologia, Universidade Nova de Lisboa]. RUN - Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/20085>
- Maldonado-Torres, N. (2007). Walter Mignolo: una vida dedicada al proyecto decolonial. *Nómadas (Col)*, (26), 186-195.
- Mallon, F. E. (2001). Promesa y dilema de los estudios subalternos. Perspectivas desde la historiografía latinoamericana. Em Ileana Rodríguez (Ed.), *Convergencia de tiempos. Estudios subalternos / contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidad* (pp. 117-154). Rodipi.
- Memoirs. (s.d.). *Reimaginar a Europa*.
https://memoirs.ces.uc.pt/index.php?id=22153&id_lingua=1&pag=22155
- Menezes, P. S. & Álvarez, E. P. (2019). A descolonização dos museus e a restituição das obras de arte africanas: o debate atual na França. *CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, (29), 169-191.
<https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/26686>
- Mitchell, T. (1998). Orientalism and the exhibitionary order. Em Mirzoeff, N. (Ed.), *The visual culture reader* (pp. 293-303). Routledge.
- Mignolo, W. D. (1995). *The darker side of the Renaissance: Literacy, territoriality, and colonization*. University of Michigan Press.
- Mignolo, W. D. (1998). Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. Em Castro-Gómez, S. & Mendieta, E. (Coords.), *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Miguel Ángel Porrúa.
- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Vol. 18). Ediciones Akal.

- Mignolo, W. D. (2005). Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: Lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial. *Tabula Rasa*, (3), pp. 47-72.
<https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1635>
- Mignolo, W. D. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Editorial Gedisa.
- Mignolo, W. D. (2008). Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, 34(1), 287-324.
- Mignolo, W. D. (2009, primeiro semestre). La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *Crítica y emancipación*, 1(2), 251-276.
- Mignolo, W. D. (2010, janeiro-junho). Aisthesis decolonial. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25.
- Mignolo, W. (2016). *El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Editorial Universidad del Cauca.
- Mignolo, W. D. (2017). Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32(94), 1-18. <https://doi.org/10.17666/329402/2017>
- Mignolo, W.D. & Vázquez, R. (2013, 15 julho). Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. *Social Text Online*.
https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/
- Mucem (s.d.). *Europa, Oxalá. Interviews with António Pinto Ribeiro, Katia Kameli and Aimé Mpane, curators of the exhibition*. <https://www.mucem.org/en/europa-oxala>
- Muller, B. (2023, 1 julho). *Museus, pilhagem colonial e reparações*. Le Monde Diplomatique. <https://diplomatique.org.br/museus-pilhagem-colonial-e-reparacoes/>
- Muñiz-Reed, I. (2019). Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. *Masp Afterall*, (6). <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>
- Museu Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Conhecer a coleção*.
<https://gulbenkian.pt/museu/colecao/>
- Museu Calouste Gulbenkian. (1996). *Roteiro*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nascimento, E. N. (2013). *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea* [Dissertação de Doutoramento, Universidade do Porto]. Catálogo UP.
https://catalogo.up.pt:443/F/?func=direct&doc_number=000813215&local_base=UPB01

- Neves, R. C. (2009). Os Estudos Pós-Coloniais: Um paradigma de globalização. *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, (6/7), 231–239. <http://hdl.handle.net/10437/2111>
- Perdigão, J. A. (1969). *Calouste Gulbenkian. Coleccionador*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pereira, R. M. (2020). Colonialismo, póscolonialismo e colonialidade – Lugares de memória. Para que serve um museu dos descobrimentos? *Trabalhos de Antropologia e Etnologia - Revista Inter e Transdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas*, 60, 371–381.
- Pomian, K. (1994). The collection: Between the visible and the invisible. Em Pearce, S. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (pp.160-174). Routledge.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-razionalidad. Em Heraclio Bonilla (Ed.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-447). Tercer Mundo Editores.
- Quijano, A. (2002). El regreso al futuro y las cuestiones de conocimiento. Em Wash, C., Schiwy, F. & Castro-Gómez, S. (Eds.), *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. Perspectivas desde lo andino (pp. 45-60). Abya-Yala-Universidad Andina Simón Bolívar.
- Quijano, A. (2005a). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em Lander, E. (Org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (pp. 107-130). CLACSO.
- Quijano, A. (2005b). Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, 19(55), 9–31. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000300002>
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. Em Clímaco D. A. (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 285-327). CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>
- Reilly, M. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics of curating*. Thames and Hudson.
- Restrepo, E., & Martínez, A. A. R. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Universidad del Cauca.
- Ribeiro, A. P. (2020a, 9 maio). Obras de arte na condição da pós-memória (1). *Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias Newsletter*, (100). https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_100_APR_pt.pdf

- Ribeiro, A. P. (2020b, 25 julho). Obras de arte na condição da pós-memória: Alguns contributos (2). *Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias Newsletter*, (111). https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_111_APR_pt.pdf
- Ribeiro, A. P. (2021, 16 outubro). A exposição Europa Oxalá. *Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias Newsletter*, (142). https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MAPS_MEMOIRS_newsletter_142_APR_pt.pdf
- Ribeiro, A. P. & Ribeiro, M. C. (2018, 22 dezembro). A restituição das obras: Um passo decisivo no processo de descolonização. *Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias Newsletter*, (4). <http://hdl.handle.net/10316/87168>
- Ribeiro, A. S. (2010). Pensamento Pós-Colonial. *Janus 2010: Anuário de Relações Exteriores*, 114-115
- Ribeiro, A. S. (2019, 16 novembro). Pós-memória e ressentimento. *Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias Newsletter*, (76). https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_76_ASR_pt.pdf
- Ribeiro, M. C. (2022). Europa Oxalá - Contemporaneamente Europa. *Mundo Crítico: Revista de Desenvolvimento e Cooperação*, (8), 49-62. <http://hdl.handle.net/10316/104171>
- Sampaio, L. (2000). Calouste Sarkis Gulbenkian. *Goya: Revista de arte*, (279), 373-379. Fundación Lazaro Gualdiano.
- Santos, B. S. (2002). *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência* (4ª ed). Cortez.
- Santos, B. S. (2007). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos CEBRAP*, (79), 71-94. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>
- Sarlo, B. (2005). *Tempo Passado, tempo da memória e guinada subjetiva*. Companhia das Letras.
- Silva, J. D. S. (2014). O poder da ciência, a ciência do poder e o futuro da questão alimentar. *ABRA-Reforma Agrária*, 1(1), 79-101
- Siqueira, J. M. (2019). A Educação Museal na perspectiva da Sociomuseologia: proposta para uma cartografia de um campo em formação. [Tese de Doutoramento em Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias]. Repositório Científico Lusófona. <http://hdl.handle.net/10437/9448>

- Shelton, A. (2006). Museums and Museum Displays. Em Tilley, C. et al. (Ed.), *Handbook of Material Culture* (pp. 480-499). Sage Publications.
- Shelton, A. (2013). Critical Museology, a Manifesto. *Museum Worlds*, 1(1), 7–23.
<https://doi.org/10.3167/armw.2013.010102>
- Vázquez, R. (2017, 20-24 março). *Think together workshop. Staging the End of the Contemporary*. [Apresentação de Workshop realizado no Berliner Festspiele].
- Vázquez, R. (2018). “El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad”. *Otros logos. Revista de estudios críticos*, (9), 46-61.
- Wallerstein, I. M. (1999). *The end of the world as we know it: Social science for the twenty-first century*. University of Minnesota Press.
- Wallerstein, I. M. (2005). *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*. Siglo XXI.
- Walsh, C. (2007). ¿ Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. *Nómadas (Col)*, (26), 102-113.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115241011>
- Young, R. J. C. (2022). *Pós-colonialismo: uma breve introdução*. Editora Dialética.
- Zenere, A. G. P. (2019). El actual perfil del director-gestor en los museos de arte. Apuntes para pensar un “museo de autor”. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (10), 35-46.
<https://www.redalyc.org/journal/5315/531561029003/html/#fn5>

